

Université de Montréal

« Rien que de très banal » : l'expérience urbaine chez Michel Beaulieu

par

Valérie Mailhot

Département des littératures de langue française

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences

en vue de l'obtention du grade de maître ès arts

en littératures de langue française

Août, 2011

© Valérie Mailhot, 2011

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

« Rien que de très banal » : l'expérience urbaine chez Michel Beaulieu

Présenté par :
Valérie Mailhot

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Lucie Bourassa, président-rapporteur
Karim Larose, directeur de recherche
Michel Biron, membre du jury

Résumé

Ce mémoire se penche sur l'expérience urbaine dans les recueils de poèmes *Kaléidoscope* ou *Les aléas du corps grave* et *Trivialités* de Michel Beaulieu. L'objectif de cette étude est d'analyser comment la ville contribue à orienter Beaulieu vers le récit au sein même du poème et produit de ce fait une hétérogénéité générique dans ses recueils.

Le premier chapitre montre que, dans *Kaléidoscope*, le sujet parvient à transformer son rapport à la ville natale, Montréal, en élaborant une véritable poétique du regard qui lui permet de faire l'expérience d'une temporalité kaléidoscopique, laquelle engendre du récit dans le poème. Le second chapitre analyse, dans *Trivialités*, le parcours mental qu'effectue le sujet poétique dans sa ville natale dans le but de mettre en récit les événements marquants de sa vie. À partir de la théorie de l'énonciation, le dernier chapitre étudie les modalités du récit dans les deux recueils de Beaulieu et montre que la cohabitation des régimes d'énonciation du « discours » et du « récit » oblige à reconsidérer la nature du sujet qui s'énonce dans le recueil en repoussant les frontières entre autobiographie et lyrisme.

Mots-clés : poésie ; poésie québécoise ; Michel Beaulieu ; ville dans la littérature ; théorie des genres.

Abstract

This M.A. thesis concerns the urban experience in Michel Beaulieu's collections of poems *Kaléidoscope ou Les aléas du corps grave* and *Trivialités*. It aims to show that the city guides the poet towards the narrative genre within the poem.

The first chapter shows that in *Kaléidoscope* the poetic subject transforms his perception of his hometown, Montreal, by developing a unique « vision » that allows him to experiment a kaleidoscopic temporality, which generates a narrative in the poem. The second chapter discusses the mental journey that, in *Trivialités*, the poetic subject performs in his hometown in order to understand the main events of his life. The last chapter, in studying the enunciation, explores how the insertion of the narrative in the poem forces us to reconsider the nature of the poetic subject by breaking the boundaries of autobiogray and lyricism.

Keywords : poetry ; quebec poetry ; Michel Beaulieu ; city in literature ; literary genres.

Table des matières

Résumé et mots clés.....	iii
Abstract and key words	iv
Liste des abréviations.....	vii
Remerciements	viii
 Introduction	 1
 Chapitre I. <i>Kaléidoscope</i> : de la légèreté du corps grave.....	 5
1. Montréal ou l'impossible expérience urbaine	6
1.1 L'expérience selon Giorgio Agamben	6
1.2 Un programme poétique.....	8
1.3 Exil en ville natale.....	10
2. Fragments d'Amérique	16
2.1 L'errance de ville en ville.....	16
2.2 Les « pratiques d'espace ».....	18
2.3 Le non-lieu de l'Amérique.....	23
2.4 De la négativité du lieu.....	29
2.5 Témoigner ?.....	32
 Chapitre II. <i>Trivialités</i> ou le retour à Montréal	 34
1. Mémoires <i>de</i> et <i>dans</i> la ville	35
1.1 « Reprendre pied » dans la ville natale	35
1.2 Montréal dans la poésie québécoise	36
1.3 Individuation de l'expérience urbaine.....	41
1.4 Un sujet immobile : temps et espace dans <i>Trivialités</i>	44
1.5 Urbanité et pauvreté	49
2. Narrativité du poème.....	52

2.1 Ville et intrigue	52
2.2 Montréal, un « labyrinthe urbain »	57
2.3 Entrelacement des temporalités	61
2.4 « Raconter » ?	64
2.5 L'échec de la narration	66
Chapitre III. Poésie et récit dans <i>Kaléidoscope</i> et <i>Trivialités</i>	68
1. Théorie des genres	69
1.1 La problématique de l'énonciation	69
1.2 Le « genre » lyrique	70
2. Poésie et récit dans <i>Kaléidoscope</i>	75
2.1 Valeurs du présent	75
2.2 Fiction et vérité	80
3. Poésie et récit dans <i>Trivialités</i>	86
3.1 Autobiographie et lyrisme	86
3.2 La banalité et le lieu commun	88
3.3 La mémoire poétique	92
3.4 Naissance et mort du sujet lyrique	96
Conclusion	98
Bibliographie	101

Liste des abréviations

- K* Michel Beaulieu, *Kaléidoscope ou Les aléas du corps grave*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1984.
- T* Michel Beaulieu, *Trivialités*, Montréal, Éditions du Noroît, 2001.

Remerciements

Je voudrais d'abord exprimer ma gratitude envers mon directeur de recherche, Karim Larose, pour sa générosité et son esprit critique. Il m'a permis d'approfondir ma réflexion sur l'œuvre de Michel Beaulieu en lisant – et en relisant – mon mémoire et en n'hésitant pas à le commenter abondamment, et ce, en dépit du peu de temps dont nous disposions. Ce fut un réel bonheur que de travailler sous sa direction.

Mes remerciements vont également au Conseil de recherche en sciences humaines du Canada, au Fonds québécois de recherche sur la société et la culture de même qu'au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal pour leur soutien financier.

Je remercie mes parents, Diane et Serge, pour leur appui et leur écoute. Enfin, je salue tous les amis qui ont été présents tout au long de cette année de rédaction. Je remercie plus particulièrement Annick, Marie-Pier, Ariane, Catherine, Amélie, Xavier, Jean-Benoît, Samuel, Guillaume, Julie, Émilie, Julien et Mathieu.

Introduction

Si la critique littéraire québécoise a abondamment commenté la production poétique des années soixante, elle ne s'est jusqu'à ce jour que peu intéressée aux poètes de la génération suivante, comme Michel Beaulieu¹. Sa poésie constitue pourtant un lieu de passage important dans l'histoire littéraire québécoise, puisque, comme le souligne Frédéric Rondeau, elle se trouve « enclavé[e] entre deux cohortes et contraint[e] à la solitude dans sa position d'intermédiaire² ». « Entre deux cohortes », c'est-à-dire quelque part entre la génération de l'Hexagone et les poètes des avant-gardes des années soixante-dix, lesquels cherchent précisément à rompre avec la tradition littéraire québécoise en s'inspirant des mouvements de contestation issus de mai 68 en France et de la contre-culture américaine.

Les premiers recueils de Beaulieu, parus dans les années soixante, affichent une certaine parenté avec la poésie de Gaston Miron, notamment par le recours à la thématique du « pays » qui, comme l'indique Pierre Nepveu, doit s'entendre chez l'auteur de *L'homme rapaillé* en tant que « notion dialectique » :

d'un côté, il [le pays] alimente une pratique, l'activité du militant ; de l'autre, il est en rapport constant avec l'illimité, et ceci en deux sens : dans la mesure où le sujet mironien s'éprouve originellement dans la perte de tout repère, dans le terrain vague, le « no man's land » (le pays, c'est d'abord le pays perdu) ; dans la mesure aussi où le pays débouche ultimement sur l'utopie, sur la lumière au futur qu'évoquent certains poèmes³.

Dans ses premiers recueils, Beaulieu reprend en quelque sorte cette dialectique du pays, puisque celui-ci encadre également une certaine revendication politique (« esclaves nos chaînes crieront sous le ciseau et les enclaves de fer – liens indivisibles – chanteront le prix de la

¹ En dépit de l'importance (et de l'abondance) de l'œuvre de Michel Beaulieu, seules trois thèses de doctorat lui ont été partiellement consacrées. Celle d'Isabelle Miron, *La quête de sens par le corps chez Michel Beaulieu et Juan Garcia*, parue en 2004, traite de la recherche des limites de la conscience du sujet poétique par le biais de l'expérience du sensible, qui prend de multiples formes comme l'usage de drogues et l'érotisation du corps de l'Autre. Dans sa thèse parue en 2005, Thierry Bissonnette étudie quant à lui la dynamique du recueil de poésie chez Beaulieu en portant une attention particulière à la syntaxe des recueils, ce qui ouvre la voie à une réflexion sur la discontinuité / continuité des recueils du poète. Enfin, en 2010, Frédéric Rondeau a quant à lui réfléchi à la notion de « communauté » chez Michel Beaulieu et chez Gilbert Langevin.

² Frédéric Rondeau, « Le manque en partage. Configurations du politique chez Michel Beaulieu et Gilbert Langevin », thèse de doctorat, Montréal, Université McGill, 2010, p. 18.

³ Pierre Nepveu, *Les mots à l'écoute. Poésie et silence chez Fernand Ouellette, Gaston Miron et Paul-Marie Lapointe*, Québec, Nota bene, 1992, p. 154.

patrie⁴ ») tout en constituant un lieu marqué par la négativité, où les repères se dissolvent (« il est d'étrange pays / que la lumière étrangle⁵ »). Mais ce pays, par l'entremise de la métaphore du corps féminin, génère également de l'espoir : « *je n'aurai jamais assez de mains pour caresser ton corps de femme-fille qui poussera dans la nuit ses râles de biche éperdue*⁶ ». Comme chez Miron, le pays est orienté chez Beaulieu vers l'avenir, ainsi qu'en témoigne l'emploi du futur simple dans ce vers.

Or, l'écrivain a considérablement modifié sa poétique au cours des deux décennies suivantes. Dans les années soixante-dix, sa poésie prend une orientation plus formaliste : sans jamais véritablement correspondre aux principes des poètes de l'avant-garde québécoise, certains textes de Beaulieu, comme le recueil *Variables* paru en 1973, sont toutefois marqué par un travail certain sur la matérialité du langage, se faisant par là proche de l'écriture des écrivains de *La barre du jour* et des *Herbes rouges*⁷. Néanmoins, ainsi que le souligne Frédéric Rondeau, Beaulieu aura tôt fait de prendre ses distances par rapport au mouvement de la « nouvelle écriture » et demeurera attaché à la génération de l'Hexagone ; le poète, vers la fin des années soixante-dix, renoue en effet avec une certaine « tradition lyrique »⁸ et une plus grande « lisibilité » du texte poétique.

Avec *Anecdotes*, paru en 1977, Beaulieu inscrit définitivement sa poésie du côté de la banalité, voire du prosaïsme : ses derniers recueils sont à cet égard tous consacrés à décrire une difficile expérience de la quotidienneté où le sujet apparaît en quête de lui-même, en attente d'une « naissance »⁹ à venir. Selon Pierre Nepveu, cette étrangeté à soi engendre, chez Beaulieu, une expérience particulière du temps : celui-ci est en fait un « temps de l'érosion et du morcellement, [un] temps intériorisé et individualisé qui, jusque dans *Kaléidoscope*, en 1984, se vit comme une promesse toujours déçue¹⁰ ». La ville constitue peut-être le lieu précis où se

⁴ Michel Beaulieu, « Pour chanter dans les chaînes », *Desseins. Poèmes 1961-1966*, Montréal, l'Hexagone, 1980, p. 62.

⁵ Michel Beaulieu, « Québec », *ibid.*, p. 44.

⁶ Michel Beaulieu, « Pour chanter dans les chaînes », *ibid.*, p. 63.

⁷ En 1983, Beaulieu a par ailleurs dénoncé la « surcharge » de *Variables* et a indiqué qu'il était dorénavant à la recherche d'un « langage plus simple, plus immédiat, plus accessible aussi ». (Michel Beaulieu, cité par Frédéric Rondeau, *op. cit.*, p. 82.)

⁸ À ce sujet, voir Frédéric Rondeau, *op. cit.*, p. 52-53.

⁹ « Naissance » sur laquelle pèse incessamment la menace du non-sens : « qu'elle est longue à passer les reins / dans notre monde ensemencé / la pierre / quand se fait rachitique la naissance / dans les ruelles du non-sens » (Michel Beaulieu, *Oracle des ombres*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1979, n. p.)

¹⁰ Pierre Nepveu, *L'écologie du réel*, Montréal, Boréal, 1988, p. 58.

ressent cette « promesse déçue » dans la poésie de Beaulieu, dans la mesure où, elle se donne, dans la poésie des années soixante-dix et quatre-vingt, « dans une pure potentialité, une pure attente de corps et de sens¹¹ », devenant ainsi le lieu où s'éprouve une « discontinuité de l'expérience¹² ».

Nous nous proposons, dans ce mémoire, d'étudier l'expérience urbaine dans *Kaléidoscope*, publié en 1984 et dernier recueil paru du vivant de Michel Beaulieu, de même que dans *Trivialités*, paru à titre posthume en 2001. Ces deux recueils mettent en jeu une expérience problématique de la ville montréalaise et américaine. Dans *Kaléidoscope*, le sujet, qui, à Montréal, se trouve confronté à un quotidien désespérant, à la limite aliénant, quitte sa ville natale pour parcourir l'Amérique à la recherche de ce qui pourrait lui permettre de le transformer. Dans *Trivialités*, Montréal se donne également dans la quotidienneté et dans l'itérativité, le temps s'y avérant circulaire. Néanmoins, il semble que la ville, chez Beaulieu, fournit encore matière à intrigue pour le sujet, au sens où elle apparaît énigmatique et résiste en quelque sorte à la « compréhension » et, ultimement, à l'habitation. La notion d'intrigue soulève une série de questions relatives à notre corpus : est-ce que la ville contribue à créer une intrigue, au sens d'une trame narrative, dans les recueils de Beaulieu ? Si, dans le premier poème de *Trivialités*, le « je » parle d'un « temps mort » (T, 1), la ville réactive-t-elle un temps dans les poèmes, la dimension temporelle étant éminemment liée au narratif ? Quels sont les liens entre ville et quotidien, ville et prosaïsme ? L'hypothèse qui guidera notre lecture tout au long de ce mémoire est la suivante : la ville contribue à orienter Michel Beaulieu vers le récit au sein même du poème, produisant ainsi une forme d'hétérogénéité générique dans *Kaléidoscope* et dans *Trivialités*.

Dans le premier chapitre, nous étudierons d'abord le statut de Montréal dans *Kaléidoscope* à partir de la notion d'expérience proposée par Giorgio Agamben dans *Enfance et histoire*. Nous verrons que le sujet, dans sa ville natale, se trouve en « exil » et adopte de ce fait une posture de « passager ». Dans un deuxième temps, il s'agira de montrer, à partir des

¹¹ Pierre Nepveu, « Une ville en poésie », dans Pierre Nepveu et Gilles Marcotte (dir.), *Montréal imaginaire. Ville et littérature*, Montréal, Fides, 1992, p. 366.

¹² Pierre Nepveu, « Michel Beaulieu. Un engagement à la durée », *Le Devoir*, 20 juillet 1985, p. 17.

« pratiques d'espace » de Michel de Certeau, que le sujet, à travers son parcours en Amérique, parvient à transformer ce rapport à la ville natale en élaborant une véritable poétique du regard, lequel, en extrayant des images du tissu urbain, provoque la remémoration de souvenirs montréalais, permettant ainsi au sujet de faire l'expérience, à même l'écriture de ces souvenirs, d'une temporalité « kaléidoscopique ».

Nous montrerons ensuite, dans le deuxième chapitre, comment *Trivialités* poursuit le projet entamé dans *Kaléidoscope* : le dernier recueil de Beaulieu problématise également la question de la mémoire personnelle et de sa mise en « récit ». À travers un parcours mental dans le « labyrinthe urbain » de Montréal, le sujet cherche en effet à mettre en forme les événements marquants de sa vie. Or, nous verrons que ce projet ne va pas de soi, dans la mesure où le temps des événements et le temps de l'écriture ne cessent de s'entrecroiser dans le recueil et remettent de ce fait en question la possibilité de « raconter ».

Dans le dernier chapitre, nous étudierons la façon dont se présente le « récit » que génère la ville dans les recueils de Beaulieu. Il s'agira d'analyser les modalités de ce récit et de montrer comment il s'élabore à même le poème, remettant du coup en cause le partage entre le genre narratif et le genre poétique. À partir des analyses de Dominique Combe sur la poésie et le récit, nous montrerons que la cohabitation des régimes d'énonciation du « discours » et du « récit » dans *Kaléidoscope* et dans *Trivialités* oblige à reconsidérer la nature du sujet qui s'énonce dans les recueils en repoussant les frontières entre autobiographie et lyrisme, de même qu'entre fiction et vérité.

Chapitre I

Kaléidoscope : de la légèreté du corps grave

1. Montréal ou l'impossible expérience urbaine

1.1 L'expérience selon Giorgio Agamben

Dans *Enfance et histoire*, le philosophe Giorgio Agamben affirme que l'homme contemporain n'est plus capable d'« expérience » :

Tout discours sur l'expérience doit aujourd'hui partir de cette constatation : elle ne s'offre plus à nous comme quelque chose de réalisable. Car l'homme contemporain, tout comme il a été privé de sa biographie, s'est trouvé dépossédé de son expérience : peut-être même l'incapacité d'effectuer et de transmettre des expériences est-elle l'une des rares données sûres dont il dispose sur sa propre condition¹.

Pour Agamben, c'est « la vie quotidienne » qui provoque cette destruction de l'expérience, non pas parce que celle-ci est insignifiante, mais plutôt parce que le sujet moderne se trouve dépossédé de l'autorité qui lui est nécessaire pour transformer l'événement en expérience. Contrairement à ce que nous pourrions penser, cette autorité ne réside pas dans la « connaissance », mais plutôt dans « la parole et le récit² ». Or, selon le philosophe italien, l'expérience se constitue aujourd'hui en dehors de cette autorité, c'est-à-dire en dehors de l'homme et de la parole. En effet, l'essor de la science, qui a rejeté hors de son champ l'expérience, dans son acception classique, pour la remplacer par l'expérimentation, a fait en sorte que l'expérience s'avère dorénavant indissociable de la connaissance³. L'« expérience traditionnelle », laquelle se situe hors de la certitude, a ainsi perdu sa valeur ; l'homme moderne, « plac[é] devant les plus grandes merveilles de la terre [...] se refuse à en faire l'expérience : [il] préfère laisser ce soin à l'appareil photographique⁴ ». Ce constat, qui se rapproche de ce qu'Augé définit comme une « expérience du non-lieu⁵ », ne doit pas être

¹ Giorgio Agamben, *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, traduit de l'italien par Yves Hersant, Paris, Payot et Rivages, 2002 [1978], p. 23.

² *Ibid.*, p. 26.

³ « Nous avons aujourd'hui oublié – tant l'idée d'une expérience séparée de la connaissance nous est devenue étrangère – que jusqu'à la naissance de la science moderne, science et expérience non seulement occupaient des lieux distincts, mais dépendaient de sujets différents. Le sujet de l'expérience était le *sens commun*, présent en chaque individu [...] tandis que le sujet de la science est le *noûs* ou l'intellect agent, séparé de l'expérience ». (*Ibid.*, p. 33.)

⁴ *Ibid.*, p. 27.

⁵ Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p. 118-119.

entendu uniquement de manière négative : en effet, pour Agamben, il s'agit de « prendre acte⁶ » de ce refus moderne pour ouvrir la voie à une nouvelle forme d'expérience.

Pour l'auteur d'*Enfance et histoire*, le problème de l'expérience est à situer dans le champ du langage :

On ne saurait sur d'autre base que celle-là [linguistique] poser en termes non équivoques le problème de l'expérience. Car si le sujet n'est que le locuteur, contrairement à ce que croyait Husserl nous n'atteindrons jamais dans le sujet le statut original de l'expérience, « l'expérience pure, et pour ainsi dire, encore muette ». La constitution du sujet dans et par le langage est bien plutôt l'expulsion même de cette expérience « muette » : autrement dit, elle est toujours déjà « parole ». Loin d'être quelque chose de subjectif, une expérience originaire ne pourrait être alors ce qui, chez l'homme, se trouve avant le sujet, c'est-à-dire avant le langage : une expérience « muette » au sens littéral du terme, une *enfance* de l'homme, dont le langage devrait précisément marquer la limite⁷.

Cette « expérience muette » ne réfère cependant pas à quelque chose qui se situerait au niveau psychique et dont le langage fournirait l'expression. Ainsi que Humboldt l'a montré, il est impossible de concevoir l'homme comme étant séparé du langage, parce que c'est précisément à travers celui-ci qu'il se construit. Dès lors, pour Agamben, l'existence « coexiste originellement avec le langage, ou plutôt se constitue dans le mouvement même du langage qui l'expulse pour produire à chaque fois l'homme comme sujet⁸ ».

Le rapport à la ville, chez Beaulieu, nous semble poser le problème de l'expérience de manière particulièrement forte : le sujet qui se déplace de ville en ville dans *Kaléidoscope* apparaît à la recherche de cette « expérience muette ». Celui qui quitte Montréal pour parcourir l'Amérique se présente en effet comme un sujet qui désire modifier le quotidien aliénant dont parle Agamben en expérience. Cette quête s'appuie, dans le recueil de Beaulieu, sur une poétique du regard, regard qui ne relève pas de la passivité mais qui engage plutôt le sujet en lui procurant la « vision » nécessaire à la transformation de sa propre vie en expérience. Les images que « découpe » le regard dans le tissu urbain provoquent en effet chez le sujet la remémoration, mais également la transformation d'épisodes de sa vie, à travers la mise en place

⁶ Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 27.

⁷ *Ibid.*, p. 87.

⁸ *Ibid.*, p. 89.

d'une temporalité kaléidoscopique où le passé reflue dans le présent. Or, cette quête est paradoxale, dans la mesure où en cherchant à formuler cette expérience particulière, à la faire advenir dans le langage, le sujet « expulse » celle-ci comme l'indique Agamben : dire l'expérience urbaine, c'est déjà en ce sens la « perdre ». Dès lors, *Kaléidoscope* ne se présente pas tant comme le reflet d'une quelconque expérience urbaine, mais plutôt comme le témoignage d'un sujet qui, à travers son errance en Amérique, cherche à fonder de « nouveaux modes de présence⁹ », à « réintégrer l'avenir où [il] vi[t] désormais » (K, 120).

1.2 Un programme poétique

La structure générale de *Kaléidoscope ou Les aléas du corps grave* apparaît d'emblée liée au titre du recueil, dans la mesure où les poèmes semblent se succéder de manière aléatoire. Le recueil prend forme à travers une série de trente-et-un poèmes intitulée « entre autres villes » qui donne à lire les déplacements du sujet d'énonciation à travers de multiples villes nord-américaines situées sur la côte est du continent. Or, les poèmes d'« entre autres villes » sont entrecoupés, à intervalles irréguliers, par d'autres poèmes qui, eux, n'appartiennent à aucune série, portant chacun un titre distinct. Cette structure particulière produit une forte impression de déséquilibre au sein du recueil, puisque des soixante-quatre poèmes du recueil trente-et-un relèvent de la série « entre autres villes », laquelle forme, par sa densité et son ampleur, un bloc massif de texte qui s'oppose aux autres poèmes, qui ne sont liés ni par un titre, ni par une thématique unique, les uns étant consacrés à l'évocation de souvenirs personnels au nombre desquels figurent de multiples relations amoureuses, les autres évoquant divers thèmes tels que la mort (anticipée) du sujet lyrique, de même que l'écriture du poème lui-même. Les trente-trois poèmes qui n'appartiennent pas à la série « entre autres villes » mettent toutefois presque tous en jeu une expérience difficile, voire aliénante, de la quotidienneté.

Le titre du recueil se présente en ce sens comme un véritable programme poétique. D'une part, à travers sa forme déséquilibrée de même que par la diversité des thèmes évoqués,

⁹ Pierre Nepveu, « Michel Beaulieu. Un engagement à la durée », *Le Devoir*, 20 juillet 1985, p. 17.

le recueil évoque le kaléidoscope, objet qui se caractérise par la multitude d'images qu'il donne à voir. L'un des enjeux principaux du recueil, comme nous le verrons, réside dans le regard que pose le sujet sur la ville : la perception, dans « entre autres villes » s'articule à partir d'un point focal précis, celui du « corps grave » vers lequel convergent les images captées par le sujet, lesquelles se réfléchissent dans le poème à la manière des images produites par le kaléidoscope. D'autre part, le rapport à la ville chez Beaulieu relève également de l'aléatoire, parce que ces images parviennent au sujet poétique au hasard de l'errance dans la ville, au hasard d'un mouvement qui ne semble avoir pour fin que lui-même, ainsi que le met en jeu la série « entre autres villes ». Il convient d'étudier en premier lieu cette série parce que, comme l'indique Thierry Bissonnette, elle constitue « presque un recueil dans le recueil, s'imposant progressivement comme son milieu décentré, ou du moins comme un axe majeur d'interprétation du tout¹⁰ ».

Chaque poème de la série s'intitule « entre autres villes », titre générique suivi d'un nombre de un à trente-et-un. L'effet de série déjà présent dans le titre des poèmes est renforcé par la reprise anaphorique du syntagme « celle où tu » en tête de dix-sept des trente-et-un poèmes. Le pronom démonstratif « celle » dans la proposition relative « celle où tu » n'a pas d'antécédent dans le corps du poème, néanmoins, en raison de la présence du pronom relatif « où » qui a une valeur locative, il désigne une ville parmi l'ensemble des villes formant la série.

Les villes, dans cette série comme dans le reste du recueil, ne sont pas nommées ; si le lecteur peut parfois identifier la ville dont il est question dans le poème par des références culturelles ou géographiques, il n'en demeure pas moins que l'absence de noms propres et la répétition du syntagme « celle où tu », où le pronom « tu » fonctionne comme une adresse à soi, concourent à placer toutes ces villes sur un même plan. Au fil des poèmes, leur singularité s'estompe au profit du caractère commun de celles-ci, au point où chaque poème finit par sembler constituer un fragment d'un ensemble plus vaste qui engloberait tout l'espace urbain nord-américain, au sens continental du terme. Le titre de la série évoque lui-même l'idée du

¹⁰ Thierry Bissonnette, « Dynamiques du recueil de poésie chez trois poètes du Noroît : Alexis Lefrançois, Michel Beaulieu, Jacques Brault », thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 2005, p. 255.

fragment : la locution adverbiale « entre autres » suggère en effet que ce que Beaulieu donne à « voir » dans *Kaléidoscope* n'est qu'une mince partie d'un tout plus large. De même, la locution « entre autres » inscrit d'emblée les poèmes dans l'ordre de la parenthèse : loin d'épuiser la question du rapport à la ville, la série « entre autres villes » se lit plutôt comme une amorce, une tentative de donner forme, dans le langage, à ce rapport. Ce titre implique également que l'essentiel de ce voyage à travers l'Amérique ne sera pas *dit*, que ces poèmes sont en quelque sorte de trop, superflus, par rapport à ce qu'on pourrait désigner, suivant Agamben, comme une « expérience muette » de la ville.

1.3 Exil en ville natale

En dépit des multiples déplacements du sujet à travers l'Amérique du Nord, *Kaléidoscope* ne représente pas un journal de voyage¹¹ : aucune date et presque aucun toponyme ne sont cités. De même, nulle indication ne permet au lecteur de reconstituer un itinéraire ou une chronologie. En dépit de l'absence d'un itinéraire, il faut néanmoins souligner que le point de départ et le point d'arrivée du sujet est Montréal, ville natale de Beaulieu : le premier et le dernier poème de la série se situent dans cette ville et constituent par là l'armature qui confère à la série sa cohérence structurelle. De même, il est significatif qu'« entre autres villes 31 » comporte trente petits poèmes ou fragments : chacun de ces textes apparaît répondre aux trente poèmes de la série. « [A]u bout du compte des voyages des séjours » (K, 119), c'est à ce poème qu'aboutit Beaulieu, poème qui se lit comme la synthèse, le résultat des déplacements du sujet à travers l'Amérique. Nous reparlerons du statut particulier de ce poème dans l'économie générale du recueil ; auparavant, nous étudierons de quelle façon Montréal est représentée dans *Kaléidoscope*.

« [E]ntre autres villes 1 » met en jeu un rapport particulier à la ville natale, notamment en raison de la position du sujet, lequel se trouve à bord d'un avion surplombant Montréal :

celle où tu reviens au bout
du compte des voyages le flanc

¹¹ Pierre Nepveu souligne ce détail dans son compte rendu du recueil (« Les matières du réel », *Spirale*, n° 53, juin 1985, p. 6).

de la montagne taillé d'un coup
 d'aile [...]
 les bâtiments dont seule subsiste la photographie
 la pierre au fond du fleuve interdiction
 de s'y baigner jadis les plages
 les plages de l'ouest et du nord de l'île
 ce fleuve dévoré
 dont jamais tu ne sens la présence
 bien que tu en connaisses les remous
 tu le regardes rongé de lumière tu sens
 à peine le train sur la piste (K, 17)

Il est significatif que dans ce poème le « tu » adopte la posture du passager : celle-ci marque le retrait du sujet, la distance qui est prise par rapport à Montréal, ville familière s'il en est une. Familière, parce que cette ville est celle que l'on connaît, que l'on a en quelque sorte intériorisée au point où sa « réalité » s'efface, ainsi qu'en témoignent les syntagmes où les lieux emblématiques de Montréal sont marqués par la négativité : le « flanc » du Mont-Royal se trouve « taillé d'un coup d'aile » tout comme le fleuve Saint-Laurent apparaît « dévoré ». Montréal constitue dans *Kaléidoscope* le lieu où l'on ne *voit* pas :

tu sentirais la mort en toi
 savourer le pèlerinage
 épier dans la fixité
 des instantanés remémorés
 l'aveuglement de l'instant le devenir
 absent ce présent contre l'horizon
 bouché la prolifération les vitrines
 vides le bric à brac du père
 Brown et ses mots emportés
 l'épicerie depuis quand cédée (K, 120)

Si la ville fait surgir des « instantanés remémorés » (K, 120), ces fragments de mémoire évoquent toutefois ce qui a disparu, ce qui *manque* au présent et déterminent ainsi l'« univers vide » (K, 118) dans lequel le sujet se meut. Se définissant par leur absence, ces images du passé n'habitent pas moins la conscience du sujet et définissent sa relation au présent, lequel se trouve chargé de ce vide, de ces disparitions qui forment un écran opaque masquant l'horizon.

Dans *Paysage et poésie*, Michel Collot étudie le rôle du paysage dans la poésie française des XIX^e et XX^e siècles et s'arrête notamment à la notion d'« horizon », qu'il conçoit comme un élément du paysage faisant appel à la subjectivité :

Le paysage se distingue ainsi de l'étendue, objective, géométrique ou géographique. C'est un espace perçu et/ou conçu, donc irréductiblement subjectif. L'horizon, qui est constitutif du paysage, en révèle bien la double dimension : c'est une ligne imaginaire (on ne la trouve rapportée sur aucune carte), dont le tracé dépend à la fois de facteurs objectifs (le relief, les constructions éventuelles), et du point de vue d'un sujet¹².

Collot estime que le motif de l'horizon témoigne d'une ouverture à un « ailleurs invisible » chez de multiples poètes parmi lesquels se retrouvent Jaccottet et Dupin. Ce lointain qui se dérobe à la vue du sujet suscite un investissement poétique, une recherche langagière, pour nommer, inventer ce qui échappe à la vue¹³. Or, dans le poème de Beaulieu cité précédemment, l'horizon apparaît « bouché » ; si, pour Collot, le « «paysage imaginaire» » d'un poète répond à l'appel de l'horizon qui « dans tout paysage invite au dépassement de ce qui est immédiatement visible et dicible¹⁴ », il semble que dans *Kaléidoscope* un tel dépassement s'avère impossible dans la mesure où le poème ne prend précisément forme qu'à travers ce qui est « vu », aussi banale et prosaïque cette réalité puisse-t-elle être, comme dans le poème cité précédemment où ce sont « les vitrines / vides le bric à brac du père / Brown et ses mots emportés » qui façonnent le paysage. Le « devenir » étant « absent », le regard se heurte à un horizon fermé et si « paysage imaginaire » il y a, ce sera sous le signe de la mort qu'il apparaîtra (« tu sentirais la mort en toi »). Notons par ailleurs que ce vers est suivi de la proposition infinitive « savourer le pèlerinage » qui évoque le voyage, mais il s'agit ici d'un voyage intérieur – le sujet est immobile (« épier dans la fixité ») – qui a pour enjeu l'inscription du sujet dans un espace-temps qui inclurait un « devenir ». C'est en effet ce qu'indique la conclusion du poème, « le désir / de dormir de rester là le temps / de réintégrer l'avenir où [il] vi[t] / désormais », où l'emploi du pronom relatif « où », marqueur de lieu et de temps dans la relative « où tu vis désormais », fait de l'avenir un espace-temps que le sujet désire investir, mais duquel il se trouve exclu.

¹² Michel Collot, *Paysage et poésie. Du romantisme à nos jours*, Paris, Corti, 2005, p. 13.

¹³ « L'horizon, c'est cette dimension du visuel qui échappe au seul pouvoir des sens, et qui ouvre, à la frontière du visible, le champ d'une seconde vue offerte à l'œil de l'esprit. » (*Ibid.*, p. 68.)

¹⁴ *Ibid.*, p. 169.

Dans *L'écologie du réel*, Pierre Nepveu avance que « le discours sur (et de) l'exil remplit dans le Québec de la Révolution tranquille la même fonction [que la folie à l'ère du romantisme] : il détermine le lieu imaginaire de la littérature québécoise et le champ de son écriture¹⁵ ». Ce discours de l'exil contribuerait à donner une « cohérence imaginaire, une unité symbolique¹⁶ » au corpus canadien-français et québécois, de Crémazie à Giguère. Plus encore, l'exil apparaît pour Nepveu comme ce qui établit le rapport au réel et à l'histoire dans la littérature québécoise à partir de 1970 : « [l]e pays du réel ne peut que s'écrire dans ses marges, réel effrité, manquant, déraisonnable, dérisoire¹⁷. » Aussi Nepveu pourra-t-il parler de la prégnance d'un « temps de l'érosion et du morcellement, temps intériorisé et individualisé [...] qui se vit comme une promesse toujours déçue » dans la poésie de Michel Beaulieu, et qui débouche sur une « étrangeté à soi, corollaire de l'irréalité du monde¹⁸ ».

Montréal apparaît dans *Kaléidoscope* comme ce lieu d'où le sujet se trouve exilé : le premier et le dernier poème de la série « entre autres villes » mettent précisément en jeu l'idée d'un exil intérieur à travers la disparition des éléments physiques représentant la ville tels que la montagne et le fleuve, de même que par les images du passé qui hantent le sujet et l'empêchent de « reprendre pied » (K, 120) dans le présent et d'entrevoir un certain avenir. Il appert ainsi que le rapport à la ville chez Beaulieu s'inscrit d'abord sous le signe de la dépossession et de l'étrangeté à soi, deux caractéristiques qui marquent l'impossibilité, pour le sujet poétique, d'*habiter* la ville contemporaine. En ce sens, il nous semble que le voyage, chez Beaulieu, réponde à ce sentiment d'exil : voyager, dans *Kaléidoscope*, ce serait pour le sujet partir à la recherche de ce qui lui permettrait de « reprendre pied » dans le réel par le biais d'un face-à-face avec la ville, dans toute sa matérialité. L'expression « reprendre pied » fait en effet signe vers une expérience sensible de la ville : celle-ci a du « poids », au sens où elle se présente sous son aspect matériel dans *Kaléidoscope*, ainsi qu'en témoignent les poèmes où sont évoqués ses immeubles (gratte-ciel, hôtels, cafés, etc.) et autres « frontières » physiques comme les

¹⁵ Pierre Nepveu, *L'écologie du réel*, Montréal, Boréal, 1988, p. 53.

¹⁶ *Loc. cit.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 55.

¹⁸ *Ibid.*, p. 58.

« murailles » (K, 44), les « ponts » (K, 54) et les « rues » (K, 54), pour ne citer que quelques exemples. Reprendre pied dans la ville, ce serait ainsi prendre conscience de la matérialité de celle-ci et, de ce fait, de la matérialité du sujet même, de ce « corps grave » à partir duquel pourrait s'articuler une expérience au sens d'Agamben. La série « entre autres villes » est marquée par la présence physique du corps dans la ville, et c'est à partir de celle-ci que s'élabore une véritable poétique du regard et, avec elle, une forme d'expérience urbaine, ce que nous montrerons dans la section suivante.

Par ailleurs, ainsi que le sous-titre du recueil l'indique, l'aléa, le hasard, joue un rôle primordial dans la poésie de Beaulieu : le sujet se constitue par la somme des hasards, des aléas qui jalonnent sa trajectoire :

tu dis que rien ne te trouble
 autant que d'ignorer si nous sommes
 le produit du hasard ou de la nécessité
 quelle intention s'y cache et s'il s'y cache
 une intention qu'advient-il
 de nous le jour où nous
 ne serons plus en mesure de décider
 si l'on conserve nos cadavres
 en vue d'une éventuelle et très hypothétique
 résurrection
 la matière qui nous rassemble sera
 lessivée ses liens rompus pour le reste
 nous sommes constitués d'une somme
 d'incidents très réels dont l'enchaînement
 nécessite notre existence
 et notre dissolution (K, 28-29)

Il n'y a pas de transcendance chez le poète : l'existence se donne tout entière à lire dans « l'enchaînement » des incidents, des rencontres fortuites, du croisement des trajectoires qui provoque des « bifurcations du devenir » (K, 27). Frédéric Rondeau souligne que le « corps grave » est une formule vieillie « utilisée en sciences pour désigner l'inéluctable soumission de la matière à la gravité¹⁹ ». Cette expression désigne ainsi la loi à laquelle est soumis le corps dans *Kaléidoscope* : le corps chez Beaulieu est en effet d'abord et avant tout « matière » et le sujet

¹⁹ Frédéric Rondeau, *op. cit.*, p. 152.

se trouve en ce sens confronté à sa disparition prochaine (« notre dissolution »). Les références à la mort dans le recueil font écho à cette loi incontournable :

tu vas
 tu vaques à tes affaires
 la couverture des villes convient
 qui te rend à l'anonymat des données
 démographiques des listes d'électeurs
 où tu relèves de tes voisins le nom
 de ceux que sans les connaître
 tu aperçois au hasard des courses
 du samedi des ordinateurs
 qui jalonneront tes dérives
 jusqu'à ton enterrement (K, 74)

Ce texte, qui forme la conclusion du long poème « fleurons glorieux (divertissement) » évoque la part aléatoire de l'existence humaine (« au hasard des courses », « tes dérives ») tout en mettant l'accent sur la matérialité de celle-ci, sur la mort qui viendra mettre un terme définitif à la vie du sujet²⁰. En dépit de cette gravité, qui se comprend autant dans un sens concret (la physique) que dans un sens abstrait (l'aspect sérieux de la mort), il semble que *Kaléidoscope* comporte une forme de légèreté, laquelle se présente dans le recueil à travers la thématique du hasard. La forme même du recueil rencontre ce paradoxe de la loi et du hasard : le recueil se structure en effet autour de la série « entre autres villes », noyau central autour duquel gravitent les autres poèmes, toutefois, dans cette même « loi » de la série est introduit du hasard, du jeu à travers la succession aléatoire des poèmes dans le poème.

²⁰ Michel Biron souligne que l'expression « fleurons glorieux » est « tirée de l'hymne national canadien et associ[e] la poésie à une fonction de célébration qu'elle refuse à présent d'assumer. » La poésie, dans *Trivialités*, ne « célèbre » en effet rien, décrivant plutôt « la réalité la plus terne, la plus ordinaire, sans chercher à l'embellir de quelque façon ». (Michel Biron, « Le poète de la rue Draper », *Voix et images*, vol. 33, n° 2, hiver 2008, p. 91.)

2. Fragments d'Amérique

2.1 L'errance de ville en ville

Le séjour en ville étrangère dans *Kaléidoscope* apparaît problématique, dans la mesure où il s'inscrit sous le signe de l'errance :

celle dont tu ne palperas jamais
 mieux qu'à travers leurs climats
 pressentis tout au long des pages
 relues le grain des pierres celles
 où tu t'engloutirais sur le champ
 sens aux aguets qu'allant au gré
 des bifurcations tu reconnaîtrais
 pour tiennes tu erres sans motif
 lances-tu dans un univers vide
 tu tiens pour postulat cet énoncé
 tu rêverais de te retrancher derrière
 son indifférence dût-il perdre
 sa capacité de s'ouvrir au hasard
 si tu ne subissais les forces qui tuent
 regardant au téléjournal ces hommes
 qui reposent le soir en différé tu veux
 tenir au loin la clameur que la clameur
 cesse tu te recroquevilles dans l'angoisse
 en comptabilisant la somme des coïncidences
 du plus lointain passé tu ne visiteras
 pas les cités de l'espace tu ne verras pas
 les derniers états de la matière jamais
 tu ne sauras (K, 118)

« [T]u erres sans motif / lances-tu dans un univers vide / tu tiens pour postulat cet énoncé » : ces trois vers expriment à eux seuls le rapport qu'entretient le sujet à l'espace urbain. C'est en effet à une errance malheureuse, angoissée, que le sujet se livre dans *Kaléidoscope* : à l'inverse du voyage qui implique un « but », les déplacements dans le recueil semblent n'avoir aucune autre finalité que le mouvement en lui-même. Il n'y a rien chez Beaulieu du voyageur « humaniste » qui se déplace dans une visée pédagogique, le voyage, à partir de la Renaissance, étant conçu

comme « une cueillette, une accumulation de vertus et de connaissances²¹ ». Cette conception du voyage, dont les échos se font encore entendre au XX^e siècle chez un Nicolas Bouvier par exemple, s'oppose nettement à l'errance : le voyage, à l'image du discours dont les traités de rhétorique énoncent les règles à l'âge classique, doit en effet conduire droit au but et éviter les détours inutiles, alors que l'errance physique à cette époque a pour corollaire l'errance de l'âme. Il y a donc à la Renaissance et à l'âge classique une méthode qui sous-tend les déplacements, cette méthode étant garante de l'acquisition de la vertu et du savoir. Par ailleurs, le voyage est également associé au XVI^e et au XVII^e siècles au progrès : à l'avancée dans l'espace correspond le progrès dans le temps ; le voyageur chemine vers l'avenir et participe à l'avènement d'une nouvelle conception de l'Histoire, orientée vers le futur, alors qu'au Moyen Âge, l'Histoire était entièrement tournée vers le passé, l'avenir appartenant au domaine de la prophétie²².

Rien de tel chez Beaulieu²³, ainsi que l'exposent les derniers vers du poème cité précédemment : « tu ne visiteras / pas les cités de l'espace tu ne remonteras / pas à tes origines tu ne verras pas / les derniers états de la matière jamais / tu ne sauras ». L'accumulation de négations dans ces vers, associée aux substantifs qui évoquent un début (« tes origines ») et une fin (« les derniers états de la matière »), indiquent que les déplacements chez Beaulieu ne sont orientés ni vers une certaine connaissance du passé, ni vers l'avenir, lequel, de façon significative, prend la forme de la science-fiction dans le poème (« tu ne visiteras / pas les cités de l'espace »). La connaissance est complètement exclue de l'horizon du sujet dans la ville, ce qu'illustre l'emploi du verbe « savoir » sans complément d'objet dans la proposition qui clôt le

²¹ Cécile Facal, « La poétique de la transparence dans les voyages de Nicolas Bouvier », mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 2004, p. 7.

²² À ce sujet, voir Bernard Guénée, *Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval*, Paris, Aubier-Montaigne, 1980.

²³ De même, il ne s'agit pas chez Beaulieu de « voir » telle ville ou tel site ou d'être confronté à une autre culture pour en faire le « récit », entreprise qui caractérise les récits de voyage romantiques et qui implique une confrontation entre le « réel » et sa représentation, laquelle se donne déjà à lire dans un certain nombre d'œuvres littéraires. Cécile Facal indique à cet égard que l'essor du « voyage romantique » correspond à la fin de l'ère des grandes explorations : l'espace terrestre est alors entièrement représenté sur des cartes et mis en récits. Le sujet qui voyage au XIX^e siècle se situe dès lors dans un rapport second au lieu, dans la mesure où il a déjà une certaine « connaissance » de celui-ci. (Cécile Facal, *op. cit.*, p. 10.) Il ne fait nul doute que Beaulieu a déjà une connaissance de l'Amérique et des villes qu'il parcourt, mais s'il y a un intertexte dans *Kaléidoscope*, on le trouvera, plus que dans la description des lieux, du côté de la forme du recueil, de l'aspect narratif de sa poésie, qui apparaît inspirée par la lecture de poètes américains.

poème, « jamais / tu ne sauras ». Le sujet ne séjourne pas à l'étranger dans le but d'amasser des connaissances. L'enjeu des déplacements chez Beaulieu se situe ailleurs. C'est à partir de l'analyse des « pratiques d'espace » que définit Michel de Certeau dans *Arts de faire* que nous serons en mesure de mettre en lumière cet enjeu et de montrer de quelle façon se construit l'expérience urbaine dans *Kaléidoscope*.

2.2 Les « pratiques d'espace »

Philosophe et historien, Michel de Certeau construit sa réflexion dans *Arts de faire* sur la culture populaire à partir d'éléments hétérogènes tels que des enquêtes, des textes littéraires et des théories sémiotique et psychanalytique. Ce qui intéresse Certeau, ce sont les pratiques marginales et l'inventivité du consommateur qui définissent une façon d'utiliser ce qui lui est imposé par les systèmes abstraits de la société ; le philosophe témoigne en ce sens d'un vif optimisme envers le sujet contemporain, « l'homme ordinaire », qui va à l'encontre « des thèses communes sur la passivité des consommateurs et la massification des conduites²⁴ ».

Parmi les arts de faire qu'étudie Certeau se trouvent les pratiques de l'espace urbain. Le philosophe définit d'abord la ville comme un concept, un système, instauré par un « discours utopique et urbanistique » qui agit sur trois plans : « la production d'un espace *propre* » ; une organisation du temps qui débouche sur un « non-temps », une synchronie parfaite ; la « création d'un *sujet universel* et anonyme qui est la ville même²⁵ ». Cette « ville-concept », c'est celle des architectes, des urbanistes et des cartographes ; pour Certeau, elle constitue un « simulacre "théorique" (c'est-à-dire visuel), en somme un tableau, qui a pour condition de possibilité un oubli et une méconnaissance des pratiques²⁶ ». Les cartes et plans des experts sont du même ordre que la vue qu'un sujet peut avoir d'un édifice panoptique ; cette vue

²⁴ Michel de Certeau, *Arts de faire. L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1990 [1980], p. XXIV.

²⁵ *Ibid.*, p. 143.

²⁶ *Ibid.*, p. 141.

correspond, pour Certeau, à une « fiction du savoir²⁷ », parce qu'elle immobilise et totalise la ville en un texte lisible et oblitère de ce fait les pratiques quotidiennes, les arts de faire qui introduisent du mouvement, du *jeu*, dans l'espace urbain.

Les marches dans la ville constituent l'une de ces pratiques d'espace, de ces ruses, qui se situent en marge de la ville-concept. En se référant à Benveniste, Certeau établit un triple parallèle entre la marche et l'énonciation : le marcheur s'approprie le système topographique comme le locuteur s'approprie la langue ; la marche réalise le lieu de la même façon que l'acte de parler réalise la langue ; l'acte de marcher établit des relations entre diverses positions ainsi que le locuteur instaure un rapport pragmatique entre lui et son interlocuteur.

L'analogie entre marche et linguistique va plus loin : pour Certeau, les marches dans la ville constituent des « rhétoriques cheminatoires », c'est-à-dire que ces trajectoires sont configurées singulièrement et sont marquées d'un *style* propre à chaque usager du système urbain. De façon similaire aux tropes de la rhétorique, les pratiques d'espace correspondent en effet, d'une part, à des manipulations sur les éléments d'un système et, d'autre part, à des écarts par rapport à un sens propre défini par l'urbanistique. Pour l'auteur des *Arts de faire*, ces pratiques font en sorte que le sujet demeure maître de l'espace, dans la mesure où elles déterminent des manières de s'approprier les lieux qui s'opposent à la ville théorique en créant une autre ville, une ville « métaphorique », modelée par l'usage qu'en fait le sujet singulier.

À l'analogie entre l'acte de marcher et l'énonciation s'ajoute une comparaison entre la marche et le rêve. Pour Certeau, la pratique de l'espace est très étroitement liée au « lieu rêvé », parce que

marcher, c'est manquer de lieu. C'est le procès indéfini d'être absent et en quête d'un propre. L'errance que multiplie et rassemble la ville en fait une immense expérience sociale de la privation de lieu – une expérience, il est vrai, effritée en déportations innombrables et infimes (déplacements et marches), compensée par les relations et les

²⁷ « Celui qui monte là-haut sort de la masse qui emporte et brasse en elle-même toute identité d'auteurs et de spectateurs. Icare au-dessus de ces eaux, il peut ignorer les ruses de Dédale en des labyrinthes mobiles et sans fin. Son élévation le transforme en voyeur. Elle le met à distance. Elle mue en un texte qu'on a devant soi, sous les yeux, le monde qui ensorcelait et dont on était "possédé". Elle permet de le lire, d'être un Œil solaire, un regard de dieu. Exaltation d'une pulsion scopique et gnostique. N'être que ce point voyant, c'est la fiction du savoir. » (*Ibid.*, p. 140.)

croisements de ces exodes qui font entrelacs, créant un tissu urbain, et placée sous le signe de ce qui devrait être, enfin, le lieu, mais n'est qu'un nom, la Ville²⁸.

Pour Certeau, la pratique de la ville constitue ainsi un parcours parmi les noms propres, les signifiants ; seulement, ceux-ci vident les lieux de leur motivation. Ce n'est que lorsque le lieu perd son « propre », que ses signifiants sont investis de manière personnelle et symbolique par l'usager de la ville, qu'il peut devenir habitable. De la même manière, les légendes locales et les superstitions rendent les lieux habitables dans la mesure où celles-ci créent des ensembles symboliques, des fictions, qui introduisent du jeu, de l'altérité dans l'espace organisé de la ville. Or, selon l'auteur des *Arts de faire*, l'époque contemporaine expérimente un déclin du légendaire : dans ce cadre, ce seraient la marche et le voyage qui rendraient désormais « croyables » et habitables les lieux par des fictions, des « récits d'espace »²⁹. À l'aune de ces arts de faire, il convient maintenant d'examiner de quelle manière le sujet, dans *Kaléidoscope*, « pratique » la ville américaine et ouvre de ce fait la voie à une expérience au sens d'Agamben.

Rares sont les poèmes dans *Kaléidoscope* où Beaulieu esquisse un portrait de la ville, où la perception de l'espace prend forme à travers une vue panoptique, pour reprendre les termes de Michel de Certeau. Le sujet d'énonciation ne prend que très ponctuellement la position d'un observateur extérieur omniscient donnant une vision globale de la ville ; le sujet apparaît plutôt immergé dans la ville, la foule, et n'offre en ce sens que des vues partielles, des fragments isolés d'espace urbain. Ces morceaux de ville représentent dans *Kaléidoscope* des pivots à partir desquels se déploie une mémoire fragmentaire, transformant ainsi le poème en un réceptacle accueillant des bribes du passé :

celle où tu vois des tramways
pour la première fois depuis quatre ans
I never understood what happened
between us écrivait-elle

²⁸ *Ibid.*, p. 155.

²⁹ « Ce que produit cet exil marcheur, c'est très précisément le légendaire qui manque à présent dans le lieu proche ; c'est une fiction, qui a d'ailleurs la double caractéristique, comme le rêve ou la rhétorique, d'être l'effet de déplacements et de condensations. Corollairement, on peut mesurer l'importance de ces pratiques signifiantes (se raconter des légendes) comme pratiques inventrices d'espaces. » (*Ibid.*, p. 160-161.)

tellement trop tard et tu cherches
chaque fois son nom dans l'annuaire
depuis sa disparition

d'elle dis-tu la langue
sur chaque délié la lumière
dans la chambre et le temps (K, 50)

La ville fonctionne comme un catalyseur de souvenirs dans ce poème : c'est à la vue de tramways que surgit la mémoire d'une femme que le sujet a connue et dont il a perdu la trace. Les tramways, seul substantif évoquant l'urbanité dans le poème, constituent en effet l'élément, le détail, à partir duquel s'articule le poème. L'association de l'image des tramways au souvenir de cette femme disparue se produit de manière soudaine ainsi que le manifeste l'ellipse entre le deuxième vers et le troisième, où le discours direct du « elle » prend le relais du discours au « tu » sans que celui-ci n'explicite le lien qui unit la femme aux tramways aperçus. La ville fournit ainsi un cadre au déploiement d'une certaine mémoire chez le sujet d'énonciation, mais il importe de spécifier que ce n'est pas la ville dans sa totalité, mais bien certains de ses fragments « accrochant » l'œil du sujet qui suscitent le souvenir. L'espace urbain chez Beaulieu s'écrit ainsi par asyndète, la ville du poème « entre autres villes 5 » n'étant représentée que par ces tramways.

S'il y a « tableau » de ville dans *Kaléidoscope*, celui-ci n'apparaît jamais de manière indépendante, mais est plutôt coordonné à une pratique de la ville, à la possibilité ou à la réalisation d'un parcours :

et tu te demandes un jour
saura-t-on vraiment tout
mais dans quelles filières
dans quels circuits inconnus
la connaissance descendra
-t-elle des vingt-six étages
de la tour appelée du savoir
et comment tout absorber
les poussières prolifèrent
sur les étalages des fruits
les cheminées des aciéries
noient le cœur de la ville

où les bâtiments triangulaires
 gisent dans leurs reflets
 de vitre en allongeant
 la tresse des innombrables
 ponts ne marcheras-tu pas
 dès ce soir dans ses rues
 n'emprunteras-tu pas au gré
 de ta fantaisie la première
 ligne de transport n'iras-tu
 pas n'importe où le vent
 te mène en ce désert habité (K, 54)

La modernité apparaît avoir balayé l'espace urbain, enterrant sous elle le « cœur » de la ville, seul élément, avec les fruits, suggérant la vie dans le poème. Les syntagmes évoquant la verticalité (« tour », « cheminées », « bâtiments ») sont ramenés à une certaine horizontalité (« noient », « gisent »), quadrillant ainsi l'espace et piégeant du coup le sujet d'énonciation, lequel se retient « un moment de respirer / en figeant dans la foule ». Néanmoins, cette vision globale et dysphorique de la ville apparaît contrebalancée par la possibilité d'y déambuler, d'investir le lieu par le rêve ou, à tout le moins, par une certaine fantaisie. Notons également que l'absence des noms de villes dans « entre autre villes » contribue à cet investissement symbolique, dans la mesure où, pour reprendre les termes de Certeau, l'absence du « propre » ouvre la voie à l'habitation de la ville par son usager. De même, sans la marque distincte que procurerait le nom propre à ces villes, il appert que l'enjeu dans *Kaléidoscope* ne réside pas tant dans les particularités que pourrait présenter chacune de ces villes, mais plutôt dans l'appréhension de *la* ville américaine par le sujet.

Suivant la distinction qu'établit Michel de Certeau entre le « voir » et le « faire » dans les récits d'espace, il nous semble que *Kaléidoscope* met plutôt en jeu un « faire », dans la mesure où le « voir » apparaît, comme dans l'exemple précédent, subordonné à une action, à un mouvement du sujet dans l'espace. Plusieurs poèmes de la série « entre autres villes » ne font par ailleurs état que du mouvement du sujet dans l'espace, le sujet ne voyant à proprement parler rien de la ville où il se situe :

douze à bord du DC-8 on te dira
 plus tard qu'il a fallu l'intercaler

entre les vols réguliers d'un après-midi
 de juillet tu ne remarques pas qu'il s'agit
 d'un jet et non d'un turbo comme on en trouve
 habituellement sur cette ligne malgré l'absence
 d'hélices la vivacité du décollage tu enfonces
 dans ton siège depuis trois ans tu n'as pas
 volé mais tu retrouves rapidement cette sensation
 tu arrives si tôt que le pilote par trois fois
 contourne les quartiers limitrophes de la ville
 tu regardes la queue les deux lettres
 le chiffre tu te dis fallait bien que ça m'arrive (K, 23)

Alors qu'il se trouve à bord d'un avion, moyen de transport tout indiqué pour avoir une vue panoramique d'une ville, le sujet décrit la sensation ressentie lors du décollage mais ne dit rien du paysage, de la vue qui s'offre à lui du haut des airs ; la strophe est plutôt rythmée par les syntagmes verbaux qui relatent une « action » du sujet d'énonciation (« tu ne remarques pas », « tu enfonces », « tu retrouves », « tu arrives », « tu regardes », « tu te dis »). De la même façon, l'anaphore « celle où tu » sur laquelle s'ouvrent plusieurs poèmes de la série « entre autres villes » assigne d'entrée de jeu une « fonction » au sujet d'énonciation et situe le poème dans l'ordre du « faire », de la pratique de l'espace, plutôt que du « voir », comme dans les vers suivants : « celle où tu reviens » (K, 17), « celle où tu arrives » (K, 19), « celle où tu passes le temps » (K, 57). Le « faire » apparaît ainsi catalyser une forme de récit au sein même du poème ; nous étudierons plus en profondeur l'aspect narratif et la mise en forme du temps dans *Kaléidoscope* dans le troisième chapitre de ce mémoire.

2.3 Le non-lieu de l'Amérique

Par ailleurs, si les références aux moyens de transport abondent dans *Kaléidoscope*, c'est pour mettre l'accent sur le mouvement du sujet dans le paysage plutôt que sur le paysage en lui-même. Le rapport au paysage dans le recueil apparaît marqué par la négativité. Par exemple, dans le troisième poème de la série « entre autres villes », le sujet s'abandonne au mouvement du train au point de s'endormir et « rate » pour ainsi dire le paysage :

tu t'endors à peine passé
 le pont dans l'une et l'autre
 direction fi donc
 du paysage tu viens
 d'arriver les vêtements tirés
 sur les membres le cuir chevelu
 te démange tu prendrais bien
 un grand bol de café (K, 44)

Dans l'intervalle entre le départ et l'arrivée à destination, le sujet n'aura ainsi fait que l'expérience du mouvement du train qui traverse une frontière (le pont) ; il n'aura « rien vu » (K, 21), comme l'indique un autre poème de la série « entre autre villes ». La voiture reproduit un rapport au paysage analogue à celui du train, puisque le sujet « contourne » les villes « sans mettre le pied dehors » (K, 19). L'insistance de Beaulieu sur les moyens de transport dans le recueil marque en ce sens l'impossibilité pour le sujet de saisir la ville, de s'y « fixer ». La route, chez Beaulieu, semble ainsi ne mener nulle part, renvoyant au sujet l'image de son propre enfermement :

tu demanderas
 comme alors ton café blanc
 deux ou trois scones rêvant
 de séjours indéfiniment
 extensibles d'un avenir
 dévoré ligne à ligne
 et lorsque tu rencontreras
 son nom qu'une trajectoire
 autre eût longuement lié
 à cette part de l'existence
 où tout n'était que désir
 tu mesureras l'étendue
 de ton enfermement (K, 102-103)

Si l'espace du rêve dans ce poème prend de l'ampleur (« rêvant de séjours indéfiniment extensibles »), le territoire « réel » du sujet d'énonciation, lui, se rétrécit et se rétrécira jusqu'à la « peau de chagrin » (K, 70). Dans *Kaléidoscope*, cet enfermement se signale par l'abondance des moyens de transport dans lesquels le sujet se replie, mais également dans l'évocation de

multiples lieux impersonnels tels que des chambres d'hôtels, des dortoirs et des cinémas où le sujet se soustrait à la ville, en attendant de repartir :

et d'aller t'endormir
 au bruit de la climatisation
 du dernier étage d'un hôtel
 des après-midis tu t'enfermeras
 au cinéma au restaurant
 dans ta chambre frigorifiée
 tu n'erras dans le Quartier
 dont tu quitteras les limites
 à peine le temps de monter
 vers les banlieues (K, 83-84)

L'Amérique de Beaulieu apparaît ainsi rongée par le non-lieu, ces espaces où, selon Augé, ni l'histoire, ni l'identitaire, ni le relationnel n'ont de sens et qui ne peuvent se mesurer qu'en unités de temps. L'Histoire, dans *Kaléidoscope*, ne se donne à lire que dans sa propre disparition : les villes apparaissent mises à mal par « l'attraction touristique », « l'exploitation du légendaire » (K, 83) : transformées en spectacle, elles ne font signe que vers ce qu'elles ne sont plus, vers le mouvement du temps qui a traversé le continent et les a laissées « à l'état de ruines de terrains / de stationnement de bâtiments / de verre et d'acier » (K, 36). Cette conscience aiguë du passage du temps se révèle à travers plusieurs références aux « voix » qui se sont tues et qui sont comme des « présences d'absence » dans le recueil :

la vibration du discours
 fleuve sur la place dont
 les mots t'échappent sinon
 la portée des invectives
 la côte où se terraient
 les corsaires de jadis
 dont tu ne connais même
 le nom quand tu escalades
 la chemise en lavette
 les paliers du boulevard
 en hurlant le nom de celle
 qui ne t'embrassera pas
 le jour enfin de ton retour (K, 68)

Si l'on devine que le sujet se trouve à La Havane, en raison des allusions au rhum et à la plage dans le poème, et que le nom « place » réfère ainsi à la Place de la Révolution et aux discours qu'y a prononcés Castro, le rapport à l'Histoire n'en demeure pas moins problématique, notamment en raison de l'absence de noms propres dans le poème. Tout se passe en effet comme si l'Histoire se laissait pressentir par le sujet dans les lieux visités (« la vibration du discours »), mais qu'elle s'avérait impossible à « saisir » – les « mots échappent » au sujet –, qu'elle ne reconduisait, au final, le sujet qu'à lui-même, à sa propre réalité prosaïque, ainsi que le marquent les derniers vers du poème où le sujet passe brutalement de La Havane et ses boulevards à son retour anticipé au pays et à sa propre déception amoureuse.

L'Amérique chez Beaulieu ne chante plus : les « boîtes de jazz [...] se sont tuées » comme ne sonne plus « la cloche du glas de jadis » dans la cathédrale où se faisait entendre « le prêche au nom de la liberté » (K, 57). Le grand rêve américain « n'appartient » (K, 22) pas au sujet : les voix qui parviennent au sujet n'évoquent pas de grands idéaux américains tels que la liberté et la démocratie. Ces voix définissent plutôt un territoire hostile au sujet d'énonciation :

celle où tu rentres au motel à peine
la nuit tombée
en attendant de reprendre la route
au plus câlissant
why dont you blow me just right now
well et puis plus rien jusqu'à son God
you really give great head
presque textuellement tiré d'un film
que tu ne captes pas sur ton écran (K, 85)

La rencontre de l'Autre dans *Kaléidoscope* n'est pas synonyme d'ouverture ; elle renvoie plutôt le sujet à sa propre étrangeté, ainsi que le marque le « choc » des deux langues dans le poème. L'insertion d'un discours direct libre en anglais contribue à renforcer le sentiment d'étrangeté dont fait état le sujet d'énonciation, d'autant plus que la scène évoquée est comparée à une séquence de film et apparaît dès lors relever du domaine de la fiction, fiction que le sujet « ne capt[e] pas sur [s]on écran » et à laquelle répond le besoin impérieux de « reprendre la route / au plus câlissant ».

L'accent dans *Kaléidoscope* se trouve ainsi mis sur le sujet se regardant lui-même regarder, plutôt que sur le paysage ou les lieux visités, comme Augé soutient, non sans inquiétude, que c'est le cas dans l'espace du voyageur surmoderne ; cependant, c'est à travers une telle expérience du non-lieu et du mouvement que se construit toute la poétique de Beaulieu dans *Kaléidoscope*. Pour Augé, les non-lieux fonctionnent dans l'espace de la surmodernité comme « une immense parenthèse », un « nulle part », dans laquelle coexistent des « individualités distinctes, semblables et indifférentes les unes aux autres³⁰ ». Or, c'est précisément à partir de cette parenthèse, de cette mise à distance de soi et des autres, que peut surgir le poème chez Beaulieu. Si les nombreuses références aux moyens de transport dans *Kaléidoscope* mettent l'accent sur le mouvement, et, du coup, sur l'impossibilité de « saisir » la ville, elles rendent également compte d'un mode de perception particulier. Les moyens de transport fonctionnent en effet comme des frontières qui séparent le sujet du paysage, de la ville ; c'est par cette médiation que refont surface de multiples souvenirs :

et tu te souviens ne disait-elle pas
 qu'un jour lointain tu la retrouverais
 sans l'apercevoir autrement
 qu'en filigrane à ton désir
 et qu'elle te poursuivrait
 dans les tunnels où ton angoisse
 te mène en enduisant ton front
 d'une pellicule de sueur
 qu'on se retranche derrière
 un journal ou lorgne du côté
 des murs quand le train crisse
 entre deux gares à chaque arrêt
 tu évalues les risques la répartition
 du territoire le nombre de banquettes
 occupées les passagers qui restent
 debout sans interrompre le fil
 de la conversation les mots t'échappent
 tu renoues avec le présent le passé
 les inévitables bifurcations du devenir
 ignorant du lendemain de l'heure
 de la minute même ici qui fuit
 de gare en gare jusqu'à ta destination (K, 27)

³⁰ Marc Augé, *op. cit.*, p. 139.

« Entre deux gares » : c'est dans l'intervalle entre le départ et l'arrivée, dans cet entre-deux qu'une temporalité autre peut surgir, une temporalité qui inclut « le présent le passé les inévitables bifurcations du devenir ». Il faudrait en ce sens relativiser ce que dit Augé du rapport au temps chez le passager des non-lieux : ce n'est pas tant l'expérience d'un « présent perpétuel » que fait le sujet chez Beaulieu que celle d'une temporalité multiple, le non-lieu créant une brèche dans le présent, dans « la minute même ici qui fuit », où se dessine le profil d'une ancienne amoureuse. L'intervalle, l'« entre », se trouve au cœur de la poétique beaulieusienne³¹ et constitue l'une des modalités des « nouveaux modes de présence » évoqués par Nepveu ; dans *Trivialités*, ce rapport à l'espace et au temps se précisera et deviendra le moteur même de l'écriture poétique :

quand je glisse dans un demi-sommeil
 en fin d'après-midi me retenant
 de m'enfoncer davantage parfois
 je sens une part de moi projetée
 dans les airs et qui voudrait s'échapper
 mais me revient sans que je la retienne
 et ce processus reprend jusqu'au calme
 où je semble baigner entre deux eaux
 moins d'un quart d'heure avant de ressurgir
 que je sois ou non sous l'effet de drogues
 plutôt douces tel que le cannabis
 et dans cet intervalle j'aurai vu (*T*, 23)

Qu'il prenne la forme du « demi-sommeil » ou du voyage, l'intervalle est ce qui procure la vision au sujet, ce qui lui permet de devenir « voyant », ainsi que l'indique l'absence de complément au verbe « voir » dans le poème. Dans cet intervalle, le sujet lui-même se trouve en mouvement, ni tout à fait lui-même ni tout à fait autre (« je sens une part de moi projetée / dans les airs et qui voudrait s'échapper / mais me revient sans que je la retienne »). De façon

³¹ Frédéric Rondeau souligne l'importance de cette préposition chez Beaulieu et indique qu'elle « permet de rendre compte d'un espace d'indétermination qui surgit dans la poésie de Beaulieu entre le singulier et le commun ». (Frédéric Rondeau, « La mesure et l'excès. Grammaire de la présence selon Michel Beaulieu », *Voix et images*, vol. 33, n° 2, hiver 2008, p. 78.)

similaire à Saint-Denys Garneau qui « trouve l'équilibre impondérable³² » dans le mouvement, Beaulieu parvient à « voir » lorsqu'il se trouve « entre deux eaux »³³.

2.4 De la négativité du lieu

Il est par ailleurs significatif que les syntagmes « de profil » et « en filigrane » soient récurrents dans toute l'œuvre de Beaulieu : ces deux expressions désignent un mode de vision qui apparaît reliée à l'intervalle, au mouvement :

celle où tu reviens au bout
du compte des voyages des séjours
plus ou moins longs dans les influx
d'images l'œil attentif
à ne rien perdre le corps grave (K, 119)

L'emploi du substantif « influx » dans le syntagme « influx d'images » met l'accent sur le mouvement des images : plus que les images ou les villes elles-mêmes, c'est leur mouvement, leur succession, qui importe. C'est à travers un tel mouvement que pourra surgir, en filigrane, le visage d'une femme. De même, le substantif « filigrane » évoque l'univers de la typographie : à travers la masse de textes « opaque » que constitue *Kaléidoscope* le visage de cette femme se laisse entrevoir, comme les lettres que l'on fixe sur la forme qui recevra la pâte à papier et dont la marque apparaît sur la feuille. Ainsi, si nous avons dit précédemment que par son titre la série « entre autres villes » se situait dans l'ordre de la parenthèse, du superflu, il faut maintenant ajouter que c'est à travers la somme de ces détails que se révèle l'essentiel de l'expérience urbaine chez Beaulieu. D'une certaine façon, si, tel que l'indique Agamben, l'expérience se perd dès qu'elle s'énonce dans le langage, le texte en porte néanmoins la trace

³² Saint-Denys Garneau, « [C'est là sans appui] », *Regards et jeux dans l'espace*, Montréal, Typo, 1999 [1937], p. 13.

³³ Dans sa thèse de doctorat, Isabelle Miron a montré que « la quête de sens » chez Beaulieu prend la forme d'une expérience de la liminarité qui s'articule sur quatre plans : les rapports érotiques, l'usage des drogues, la mémoire du corps et l'épreuve du silence. Ces quatre plans, tous reliés au corps, auraient en commun de « troubler les balises de la propre individualité du sujet » et de redonner sens à son existence par la « revivification des sensations » que comporte la mémoire du corps. (Isabelle Miron, « La quête de sens chez Michel Beaulieu et Juan García », thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2004, p. i et 96.)

en filigrane. Par ailleurs, les nombreuses références à la photographie dans *Kaléidoscope* mettent en jeu un travail similaire sur la perception et sa transformation en langage. À partir des photographies, un certain récit advient en effet dans le recueil ; or, ce récit représente en quelque sorte l'« envers » de la photographie, le négatif dont l'image porte la trace et que le poème tente de mettre en lumière, comme dans « entre autres villes 2 » où le sujet poétique relate – et invente – les circonstances entourant la prise d'une photographie montrant ses deux parents au sommet d'un bâtiment à New York. Ainsi, la ville dans *Kaléidoscope* prend en quelque sorte forme à partir d'un point de vue « négatif », terme qui réfère aussi bien à la photographie qu'à la négativité des lieux dont nous avons parlé lorsqu'il était question du paysage que Beaulieu donnait à voir dans le recueil.

C'est ainsi un regard « négatif » que le poète pose sur les lieux au cours de ses déplacements en Amérique :

tu vis tu circules tu ne regardes
tout que de très loin les images
mouvementées dont la réalité
t'indiffère en te gavant tu passes
à autre chose (K, 72)

Ces vers laissent entendre une certaine ironie quant au rapport que le sujet entretient au monde, rapport qui se décline sous le signe de la consommation excessive (« en te gavant ») et de la distance (« tout que de très loin ») et qui n'est pas sans évoquer la surmodernité d'Augé dans laquelle le sujet appréhende l'espace en tant que « consommateur ». En revanche, c'est précisément à partir de cette distance que le poème advient chez Beaulieu : celui-ci recrée ce mouvement des images dans le poème, entremêlant les images elles-mêmes et ce qu'elles font surgir. C'est bien à une perception « kaléidoscopique » du réel³⁴ que donne forme Beaulieu dans *Kaléidoscope* : comme ce tube à miroirs qui diffracte la lumière pour produire un nombre infini d'images, le sujet, chez Beaulieu, absorbe les images qui lui parviennent à travers ses

³⁴ Thierry Bissonnette souligne dans sa thèse que l'image du kaléidoscope a été notamment employée par les Romantiques allemands « pour décrire une poétique du fragment qui serait un moyen paradoxalement approprié pour exprimer, par accumulation, la totalité du monde. » (Thierry Bissonnette, *op. cit.*, p. 241.)

déplacements et les reconfigure dans le poème, le regard « diffractant » également ces images pour faire apparaître des lieux et des personnes appartenant à une temporalité qui n'est pas celle du présent immédiat de la perception.

Il faut par ailleurs souligner l'importance des miroirs, des vitrines et du verre dans le recueil : la ville est, dans *Kaléidoscope*, une immense « cité de verre », pour reprendre le titre du roman d'Auster. Comme Frédéric Rondeau l'a souligné dans sa thèse³⁵, Beaulieu convie ses lecteurs à un jeu d'optique dans ce recueil : les surfaces réfléchissantes qui parsèment le parcours du sujet découpent des « images » dans le tissu urbain, ces images catalysant une forme de « récit » dans le recueil :

celle que la jeune fille
 accompagnée visiblement
 de ses parents reflète
 en traversant d'un pas
 plutôt décidé la baie
 vitrée de l'aéroport
 où dix secondes tu la suis
 qui te paraîtront dix minutes
 et pourquoi pas des heures
 et pourquoi des années
 plus tard te souviens-tu
 précisément de ce visage
 et de lui seul qui s'attarde
 une fraction peut-être
 au tien malgré le mur
 que tu sautais la nuit
 la plage les couchers
 de soleil émeraude la mer
 et l'épopée distillée
 à longueur de pages
 de magazines le rhum
 à quelques sous la bouteille
 l'odeur de la chair chaude
 et des aines scarifiées (*K*, 67)

³⁵ Frédéric Rondeau, « Le manque en partage. Configurations du politique chez Michel Beaulieu et Gilbert Langevin », thèse de doctorat, Montréal, Université McGill, 2010, p. 120-121.

De manière similaire au kaléidoscope, la baie vitrée dans ce poème découpe une image isolée, celle d'une « jeune fille », qui s'imprime dans la conscience du sujet et à partir de laquelle peut se déployer une mémoire des lieux dans un deuxième temps. Frédéric Rondeau signale que l'image de cette jeune fille échappe au temps, puisque Beaulieu emploie le présent de l'indicatif lorsqu'il est question de ce visage (« reflète », « tu la suis », « s'attarde ») alors que c'est l'imparfait qui amorce l'énumération des souvenirs des voyages (« au tien malgré le mur / que tu sautais la nuit »). L'image de cette jeune fille, cadrée par la baie vitrée de l'aéroport, condense en elle-même la ville dont il est question dans ce poème, comme l'indiquent les trois premiers vers de celui-ci, où le pronom démonstratif « celle » réfère à la ville que « reflète » la jeune fille traversant la baie vitrée de l'aéroport.

2.5 Témoigner ?

Nous espérons, au terme de ce premier chapitre, avoir mis en lumière quelques-uns des principaux enjeux de l'expérience urbaine dans *Kaléidoscope*, à commencer par la dépossession et l'étrangeté à soi qui caractérisent le sujet dans le recueil et à laquelle répond une forme d'errance à travers l'Amérique. *Kaléidoscope* interroge en ce sens la possibilité d'habiter la ville contemporaine, d'y séjourner, plus qu'il ne constitue un journal de voyage, ainsi qu'en témoigne l'absence de repères spatio-temporels dans le recueil. De même, celui-ci met en jeu une poétique du fragment, de l'image séparée, dans la mesure où le sujet n'esquisse pas un tableau de la ville dans le poème, mais sélectionne des « morceaux » de paysage à partir desquels se mettent en branle une mémoire personnelle et une perception kaléidoscopique du temps, dont nous étudierons les modalités, notamment la tension qu'elle instaure entre poésie et récit dans le recueil, dans le troisième chapitre de ce mémoire.

L'expérience urbaine dans *Kaléidoscope* ne relève ainsi pas tant de la ville en tant que telle mais plutôt de la pratique qu'en fait le sujet et, surtout, de sa mise en forme dans le poème. À travers sa forme éclatée et son abondance de détails, le recueil dit en quelque sorte l'impossibilité de synthétiser cette expérience dans le langage ; néanmoins, de manière

paradoxe, c'est en filigrane à cette masse de texte que s'esquisse une forme d'expérience. Le dernier poème de la série « entre autres villes » se lit en quelque sorte comme l'aboutissement de l'errance du sujet en Amérique : les souvenirs qui s'énoncent dans ces trente petits poèmes forment d'une certaine façon le témoignage de celui qui « reprend pied » dans sa ville natale, Montréal, « au bout du compte des voyages ». Si celui qui traverse l'Amérique n'envoie pas de « cartes postales » et refuse de se « soumettre aux interrogatoires » (*K*, 21), c'est peut-être parce qu'il sait, au final, que le seul et unique témoignage qui pourrait rendre compte de son expérience ne peut se livrer que par et dans la poésie, qui, par sa forme « kaléidoscopique », renoue avec « le passé le présent [et] les inévitables bifurcations du devenir » (*K*, 27), ouvrant en ce sens la voie à « de nouveaux modes de présence », à une nouvelle manière d'habiter le lieu.

Chapitre II

Trivialités ou le retour à Montréal

1. Mémoires *de* et *dans* la ville

1.1 « Reprendre pied » dans la ville natale

Publié en 2001 à titre posthume, *Trivialités* s'inscrit dans la continuité de *Kaléidoscope* – dernier recueil paru du vivant de Michel Beaulieu – par l'approfondissement de la thématique de la banalité, ainsi que le suggère d'emblée le titre de ce recueil. Or, à la différence de *Kaléidoscope*, recueil à la structure éclatée, *Trivialités* présente une très forte unité formelle, étant constitué de 114 poèmes de douze décasyllabes chacun. De même, le procédé de l'enjambement employé par Beaulieu dans *Kaléidoscope* pour lier certains vers entre eux est utilisé, dans *Trivialités*, pour lier chaque vers et même chaque poème au suivant. Apparaissant avoir été écrit d'un seul jet, d'un même souffle, *Trivialités* est en quelque sorte formé d'un seul et immense poème, alors que *Kaléidoscope* produit une impression de déséquilibre par l'ordre d'apparence aléatoire des poèmes de la série « entre autres villes » et des autres poèmes du recueil. L'unité formelle dans *Trivialités* est doublée d'une cohésion spatiale, puisque le recueil prend place uniquement à Montréal à l'inverse de *Kaléidoscope* où le sujet se déplaçait de ville en ville. Toutefois, le dernier poème de la série « entre autres villes » dans *Kaléidoscope* nous semble annoncer *Trivialités* dans la mesure où ce long texte – le plus long du recueil – formé de trente fragments ou poèmes, s'ouvre sur le retour du sujet à Montréal « au bout / du compte des voyages des séjours / plus ou moins longs dans les influx / d'images l'œil attentif / à ne rien perdre le corps grave » (K, 119). Ce court poème non numéroté (à l'inverse des autres poèmes d'« entre autres villes 30 ») constitue une forme d'introduction aux trente poèmes qui suivent et peut également se lire comme le programme poétique que Beaulieu réalisera plus tard dans *Trivialités*. En effet, « entre autres villes 30 » met en jeu un véritable « flux » d'images qui « remontent¹ » de la conscience du sujet à la surface du poème, suscitant l'écriture de souvenirs allant de l'enfance jusqu'au dernier échec amoureux du sujet poétique, épisodes qui prennent tous place à Montréal.

¹ Le verbe « remonter » apparaît relativement souvent dans les derniers recueils de Beaulieu, comme dans un poème de la rétrospective *Fuseaux* où c'est un « visage perdu qui remonte » à la « surface » du poème. L'emploi particulier de ce verbe témoigne du fait que le poète porte une attention particulière aux images, aux fragments qui surgissent du passé. (Michel Beaulieu, *Fuseaux. Poèmes choisis*, préface de Paul Bélanger, choix et présentation de Pierre Nepveu, Montréal, Éditions du Noroît, 1996, p. 116.)

Trivialités est entièrement consacré à l'écriture de ces souvenirs « montréalais ». Or, plus que sur les souvenirs en eux-mêmes, c'est sur le processus de remémoration que Beaulieu met l'accent dans ce recueil. Comme l'indique Guy Cloutier dans sa préface au recueil, le poème « met en scène son propre avènement² », c'est-à-dire que Beaulieu y interroge la possibilité de mettre en « récit » ces souvenirs qui prennent place à Montréal, ville « intériorisée » que le sujet ne parcourt plus que mentalement. Ce constat nous amène à poser l'hypothèse que l'expérience urbaine dans *Trivialités* n'est pas tant une expérience de l'espace qu'une plongée dans le temps et dans le langage, parce que l'enjeu principal du recueil réside dans la quête du sujet cherchant à mettre en forme les événements du passé. Or, nous montrerons que ce projet ne va pas de soi, dans la mesure où le « temps raconté », soit celui des événements du passé, ne cesse de s'entremêler au « temps du raconter³ », soit celui de l'écriture. Cette expérience problématique du temps contraint le sujet à « revivre » les événements du passé plus qu'à ne les « raconter » et provoque, du même coup, un enroulement de la parole poétique sur elle-même, parole où il apparaît de moins en moins évident de distinguer le passé du présent. Le poème devient ainsi « le seul référent immuable⁴ » dans le recueil et c'est à travers le « récit » impossible de son écriture, plutôt que dans les événements racontés, que le sujet parvient à prendre la mesure de sa vie.

1.2 Montréal dans la poésie québécoise

Michel Beaulieu fut un grand lecteur de poésie, s'intéressant autant à la poésie de langue française qu'aux poésies québécoise et américaine de langue anglaise⁵. Sans trop insister sur l'aspect intertextuel de son œuvre, nous examinerons tout de même brièvement comment

² Guy Cloutier, « Préface », dans Michel Beaulieu, *Trivialités*, Montréal, Éditions du Noroît, 2001, n. p.

³ Les expressions « temps raconté » et « temps du raconter » sont empruntées à Paul Ricœur. Nous nous référons à son ouvrage *Temps et récit* dans la seconde partie de ce chapitre pour définir la notion de mise en intrigue.

⁴ Guy Cloutier, *op. cit.*, n. p.

⁵ À ce sujet, voir Frédéric Rondeau, « Le manque en partage. Configurations du politique chez Michel Beaulieu et Gilbert Langevin », thèse de doctorat, Montréal, Université McGill, 2010, p. 80-81.

Montréal a été mise en scène dans la poésie québécoise au cours du XX^e siècle, puisque ce corpus forme un hypotexte, généralement implicite, dans *Trivialités* :

Le poète [Beaulieu] l'aborde [Montréal] *après* Miron et d'autres poètes du pays qui en ont d'abord éprouvé l'étrangeté et la démesure. *Après*, c'est-à-dire qu'il connaît la ville non pas seulement à travers l'expérience qu'il peut lui-même en avoir, mais aussi à travers la mémoire des textes qui l'ont précédé. Sa ville est en quelque sorte déjà poétisée, lestée d'une tradition littéraire locale qui n'existait pas du temps de Miron⁶.

Par ce détour du côté de l'histoire littéraire, nous mettrons en relief les grandes avenues qu'a empruntées la poésie montréalaise, de manière à mieux situer l'expérience urbaine mise en œuvre dans *Trivialités*.

C'est au cours des années 1930, avec Clément Marchand et Louis Dudek, qui ont tous deux fait paraître des poèmes où la ville joue un rôle de premier plan, que débute l'appropriation de Montréal dans la poésie québécoise. Or, selon Pierre Nepveu, il est davantage question de l'« archétype-ville⁷ » que de Montréal dans ces poèmes, puisque le poète devient un « observateur omniscient » qui décrit un prolétariat urbain soumis à un « être-ville » industriel et infernal. La ville constitue en effet une entité en elle-même dont le poète offre une vision biologique au moyen d'images évoquant la vie mais également la destruction et la révolution. La ville de Marchand et de Dudek n'est ainsi pas tant Montréal qu'une ville imaginaire et abstraite dont le poète, flâneur solitaire, esquisse les contours en insistant sur sa grandeur et sa démesure.

Avec Saint-Denys Garneau, l'expérience urbaine dans la poésie québécoise se transforme : la représentation d'une ville industrielle, parfois monstrueuse, à partir d'un point de vue externe s'estompe au profit de la mise en scène d'un sujet urbain déambulant *dans* la ville, laquelle ne fait plus l'objet d'une description globale, s'avérant en effet plutôt évoquée à travers des fragments, des images saisies au ras du sol, comme dans le poème « Accompagnement », où la ville n'est évoquée qu'à travers les substantifs « trottoir » et « rue ». Même si le point de vue change, ce n'est encore pas tant la spécificité de Montréal qu'une

⁶ Michel Biron, « Le poète de la rue Draper », *Voix et images*, vol. 33, n° 2, hiver 2008, p. 84-85.

⁷ Pierre Nepveu, « Une ville en poésie », dans Pierre Nepveu et Gilles Marcotte (dir.), *Montréal imaginaire : ville et littérature*, Montréal, Fides, 1992, p. 326.

urbanité somme toute assez « générale » qui est mise en scène, le nom de la ville n'étant jamais évoqué chez l'auteur de *Regards et jeux dans l'espace*. Ce qui prévaut, en particulier dans « Accompagnement », c'est l'expérience que fait le marcheur urbain de la dépossession et de l'étrangeté à soi. Selon Pierre Nepveu, l'absence de continuité « entre l'aventure intérieure du sujet et la ville comme scène extérieure [...] empêche à coup sûr l'émergence de toute mythologie montréalaise⁸ ». Dans le texte en prose « Le mauvais pauvre », la solitude et l'étrangeté du sujet est radicalisée à travers la figure du mendiant, image qui évoque une forme particulière de déambulation urbaine : le sujet est un « imposteur » qui revêt les habits « d'ami, de collaborateur, de correspondant, etc. » et qui « rôde » à la recherche de « bonheurs » à subtiliser. Or, la besace du mauvais pauvre est percée : celui-ci perd en chemin tout ce qu'il récolte, allant même jusqu'à perdre toute « contenance⁹ ».

À travers la figure du mendiant, Saint-Denys Garneau met en jeu une pauvreté plus spirituelle que sociale¹⁰ : c'est au cours des années 1960, au moment où la thématique du pays s'insère dans la poésie québécoise, que la pauvreté acquiert une dimension sociale. Pierre Nepveu souligne qu'au cours des ces décennies la déambulation urbaine revêt une signification spécifiquement « montréalaise » et, par extension, québécoise, dans la mesure où la ville, à travers la métaphore de la maladie, devient « le symptôme d'un mal culturel [...], l'abcès d'un corps social¹¹ ». La ville, chez Claude Gauvreau et chez Paul-Marie Lapointe par exemple, constitue un immense corps malade : elle crache et vomit, indiquant par là le malaise qui caractérise la condition montréalaise et québécoise. Gaston Miron et Jacques Brault travailleront, quelques années plus tard, à s'appropriier poétiquement ce corps malade, à le revendiquer, en traçant un lien entre ville et langage.

⁸ *Ibid.*, p. 331.

⁹ Saint-Denys Garneau, *Journal*, Montréal, Beauchemin, 1963, p. 233.

¹⁰ Ainsi que l'indique Karim Larose : « Dans le *Mauvais pauvre*, tous possèdent une richesse spirituelle, à l'exception du personnage central, qui conjugue une double pauvreté, propre et figurée, marquée d'abord discursivement à travers les motifs rhétoriques de la pauvreté sociale (la métaphore de la mendicité, surtout), mais débouchant, en dernière instance, sur la dimension ontologique de la pauvreté. » (Karim Larose, « Saint-Denys Garneau et le vol culturel », *Études françaises*, vol. 37, n° 3, 2001, p. 157.)

¹¹ Pierre Nepveu, *op. cit.*, p. 338.

Chez l'auteur de *L'homme rapaillé*, Montréal s'avère aliénante parce qu'elle regorge de signes qui gangrènent « l'espace mental du langage¹² », la ville étant parsemée, à travers l'affichage, de signes anglais qui influencent la manière dont l'individu s'exprime. Aux dires de Karim Larose,

chez Miron, l'affiche possède une place à part : comme le rappelle son origine étymologique, elle fixe, plante et *fiche* les mots dans le corps de l'espace urbain, géographiquement dans ses rues et psychologiquement au cœur des habitudes langagières de ses habitants. L'affiche accomplit le passage concret de la langue anglaise au « langage pavlovien » d'une oralité nourrie d'un français approximatif (*HR*, p. 117)¹³.

Pour Miron, cette atteinte au langage représente une atteinte au sujet, lequel devient « étranger à sa propre langue¹⁴ », aliénation qui constitue la dernière phase de la « dépossession de soi¹⁵ », phase qui indique l'« irréalité » du sujet dans la ville et qui a été précédée par une aliénation économique et politique. La poésie de Miron s'attache à nommer cette condition, à revendiquer cet égarement urbain et sémantique, à en faire le centre même de son expérience urbaine pour redonner du sens et du corps à celle-ci dans une poésie qui, à partir de la contestation de cette absence, devient « genèse de présence¹⁶ ».

Comme le souligne Michel Biron, la ville chez Miron « sert de médiation entre le passé et le présent, entre le local et l'universel, entre le “nous” et le “je”¹⁷ » ; ainsi, cette « vraie vie¹⁸ » que porte le poème, c'est aussi bien celle du sujet, du « je » poétique que d'un « nous » incluant tous ceux qui souffrent de cette « condition d'humilié ». L'expérience urbaine chez Miron est ainsi fondamentale : le thème de la maladie qui caractérisait la ville dans la poésie des années quarante et cinquante est en quelque sorte intériorisé chez l'auteur de *L'homme rapaillé*, puisque la maladie caractérise le sujet dans la ville et non plus uniquement cette dernière¹⁹. Nommer

¹² Gaston Miron, « Aliénation délirante. Recours didactique », *L'homme rapaillé*, Montréal, Typo, 1998, p. 117.

¹³ Karim Larose, *La langue de papier. Spéculations linguistiques au Québec (1957-1977)*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2004, p. 319.

¹⁴ Gaston Miron, « Décoloniser la langue », *L'homme rapaillé*, *op. cit.*, p. 208.

¹⁵ Gaston Miron, « Notes sur le poème et le non-poème », *L'homme rapaillé*, *op. cit.*, p. 128.

¹⁶ *Loc. cit.*

¹⁷ Michel Biron, *op. cit.*, p. 84.

¹⁸ Gaston Miron, « Monologues de l'aliénation délirante », *L'homme rapaillé*, *op. cit.*, p. 93.

¹⁹ Ainsi que l'indique Pierre Nepveu, « la ville-rejet, la ville-corps est devenue nôtre au sens où elle est une forme de notre être-au-monde » (Pierre Nepveu, *op. cit.*, p. 361).

Montréal, se l'approprier poétiquement, c'est assumer cette condition et déjà travailler à la transformer.

Nombreux seront les poètes montréalais des années soixante, notamment les écrivains de *Parti pris*²⁰, qui, à l'instar de Miron, « créer[ont] une aptitude du poème à la nomination de la ville et de ses lieux, mais surtout [feront] en sorte que le rapport entre la ville et l'expérience (le “monde” de l'existence) soit changé²¹ ». À une vision globale et désolante de Montréal donnée par un sujet en retrait se substituent des fragments, des moments singuliers qui marquent une forme d'appropriation du territoire et la participation du sujet à la ville même si cette expérience demeure marquée par la négativité, comme chez Jacques Brault où les cloches de la rue Saint-Denis de « leurs voix fêlées redisent [l]es heures sordides²² » du sujet poétique. Néanmoins, cette négativité apparaît contrebalancée par un certain espoir, enraciné dans la prise de conscience collective qui traverse les recueils des années soixante, dans lesquels la parole poétique est portée par un souffle, un lyrisme qui donne de l'ampleur à cet espoir. Ainsi, dans le long poème à tonalité élégiaque « Suite fraternelle » de Brault, l'adresse lyrique du « je » à « Gilles », le frère mort à la guerre, met en jeu une mémoire à la fois personnelle et collective²³, mémoire où la mort du frère devient porteuse d'espoir pour l'avenir.

²⁰ Chez Paul Chamberland, par exemple, l'expérience urbaine transforme la parole en cri : « je cherche à nommer sans bavure tel que c'est / de mourir à petit feu tel que c'est de mourir poliment / dans l'abjection et dans l'indignité tel que c'est de vivre ainsi [...] vivre cela le dire et le hurler en un seul long cri de détresse qui déchire la terre du lit des fleuves à la cimes des pins / vivre à partir d'un cri d'où seul vivre sera possible / [...] / dans la ruelle Saint-Christophe est-ce ma vie que je dispute aux poubelles au pavé la vie que je prends en chasse ai-je fait d'un haut-le-cœur ma vérité » (Paul Chamberland, *L'afficheur hurle*, Montréal, Parti pris, 1969, p. 12 et p. 19).

²¹ Pierre Nepveu, *op. cit.*, p. 360

²² Jacques Brault, « Rue Saint-Denis », *Poèmes*, Montréal, Éditions du Noroît, 2000, p. 48.

²³ Mémoire personnelle sur laquelle s'ouvre le poème (« Je me souviens de toi Gilles mon frère oublié dans la terre de Sicile je me souviens d'un matin d'été à Montréal je suivais ton cercueil vide j'avais dix ans je ne savais pas encore ») et qui se transformera en mémoire collective à partir de l'association du nom de « Gilles » au nom du « pays » : « Je n'ai qu'un nom sur la bouche et c'est ton nom Gilles / ton nom sur une croix de bois quelque part en Sicile / c'est le nom de mon pays un matricule un chiffre de misère » (Jacques Brault, « Suite fraternelle », *Poèmes*, *op. cit.*, p. 63, 67 et 68).

1.3 Individuation de l'expérience urbaine

La mise en scène de « morceaux » de ville dans la poésie québécoise montréalaise des années soixante influencera, au cours des décennies suivantes, nombre de poètes, lesquels, à travers une représentation fragmentaire de la ville, ouvrent la voie à une individuation de l'expérience urbaine qui rompt avec une poésie dans laquelle la dimension politique et/ou sociale occupe l'avant-scène du poème²⁴. Si la poésie des années soixante-dix se démarque de celle de la décennie précédente, c'est peut-être parce que Montréal, à travers Miron notamment, a déjà fait l'objet d'une appropriation, laquelle a engendré l'intériorisation de cette ville. Mais, en dépit de cette appropriation, la ville n'en demeure pas moins problématique, voire étrangère, pour les poètes qui écrivent après Miron ; dès lors, il semble qu'au cours des années soixante-dix ceux-ci cherchent à inscrire leur présence, leur subjectivité, au cœur de la ville. Puisque l'appropriation de ce territoire – qui fait de Montréal non plus « la » ville mais « notre » ville – a déjà eu lieu, l'enjeu apparaît dorénavant se situer dans le rapport qui s'établit entre le sujet individuel et l'espace, dans la possibilité de dire « ma » ville.

Ainsi, au cours des années soixante-dix et quatre-vingt, plusieurs recueils donneront à lire des suites d'instantanés singuliers captés au cours de déambulations dans la ville. Or, cette individuation de l'expérience urbaine a pour corollaire, selon Pierre Nepveu, un « dépassement du «mythe» montréalais », dans la mesure où

cette nomination fragmentaire suppose en particulier l'appropriation de lieux moins familiers, dont la charge sémantique tend vers zéro et qui ne font pas partie de ce territoire cadastré et chargé symboliquement qui a fait apparaître Montréal comme figure poétique. Michel Beaulieu parlait dans *Kaléidoscope* d'un « territoire qui se rétrécit jusqu'à la peau de chagrin » : ce rétrécissement lui-même est un destin, de la ville et du sujet dans la ville²⁵.

À l'inverse de *Kaléidoscope*, qui met en scène les déplacements du sujet à travers le continent nord-américain, *Trivialités* se déroule uniquement à Montréal et, plus particulièrement, dans le

²⁴ Notons toutefois que la poésie féminine des années soixante-dix et quatre-vingt met souvent en jeu une expérience urbaine où l'intime, le personnel, s'accorde au politique et au social, comme chez Nicole Brossard, chez qui l'écriture féministe est « urbaine-radical », expression qui désigne le mouvement par lequel la femme prend d'assaut la cité, qui, selon Brossard, est réglée selon un ordre patriarcal. (Nicole Brossard, *La lettre aérienne*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 1985, p. 58.)

²⁵ Pierre Nepveu, *op. cit.*, p. 364.

quartier Notre-Dame-de-Grâce, où Michel Beaulieu a grandi. Ce quartier, et notamment la rue Draper qui s'y trouve, fonctionne comme une synecdoque de la ville dans le recueil dans la mesure où Montréal est presque uniquement présente sous la forme de références à ce quartier de l'ouest de la ville. Or, Michel Biron signale que cette rue et ce quartier n'ont aucune existence dans l'imaginaire collectif, à l'inverse des rues Saint-Urbain et Saint-Laurent, par exemple, qui, elles, « ont en commun d'enraciner l'individu dans un espace collectif et de lui fournir une identité²⁶ ». Investies par de nombreux écrivains, ces deux rues constituent, notamment chez Mordecai Richler et Michel Tremblay, le théâtre où sont mis en scène les rapports de force entre diverses communautés et les conflits qui se jouent au cœur de ces communautés elles-mêmes.

Toujours selon Michel Biron, la ville renvoie moins chez Beaulieu « à l'espace urbain qu'à un abîme temporel, le lieu d'un passé révolu » et devient le signe d'une « réalité contemporaine privée d'idéal et de mystère²⁷ ». C'est effectivement l'impression qui se dégage à la lecture de *Trivialités* où le quartier Notre-Dame-de-Grâce apparaît fournir un cadre au déploiement d'une mémoire personnelle et fragmentaire, rejoignant par là les propos de Nepveu au sujet de l'individuation de l'expérience urbaine dans la poésie québécoise après les années soixante, ainsi qu'en témoigne ce poème traversé de noms propres qui évoquent un passé révolu :

mais pour en revenir à nos moutons
non je ne reconnaissais pas très bien
ce secteur de Notre-Dame-de-Grâces²⁸
où vivait mon unique sœur Nicole
entre ses séjours dans les Laurentides
et l'aîné de mes deux frères Daniel
qui lui n'avait pas encore trois ans
lors de l'ultime déménagement
de la famille quelques jours avant
Noël cinquante et n'en retiendrait rien
mais François n'y habiterait jamais
qui nous arriverait en même temps (T, 15)

²⁶ Michel Biron, *op. cit.*, p. 84.

²⁷ Michel Biron, *op. cit.*, p. 83-84.

²⁸ L'ajout d'un « s » au nom propre « Grâce » dans le toponyme « Notre-Dame-de-Grâce » est de Beaulieu lui-même.

À l'inverse de *Kaléidoscope*, où les lieux et les personnes ne sont que rarement nommés, *Trivialités* foisonne de noms propres, mais ceux-ci font surtout signe vers ce qui a disparu, vers ce qui échappe au sujet, comme ce secteur de Notre-Dame-de-Grâce que le sujet a connu autrefois, mais qu'il ne « reconna[ît] plus très bien ». Pierre Nepveu indique à cet égard que les toponymes chez Beaulieu disent « l'illusion du familier : chaque lieu se creus[ant] d'une absence profonde qui attend en vain d'être comblée et confine à l'indicible²⁹ ». Les noms dans *Trivialités* rendent effectivement compte d'un tel rapport aux lieux, puisque Beaulieu utilise des diminutifs pour désigner certains endroits de la ville : par exemple, la rue Sainte-Catherine devient « la Catherine » (T, 83) et le Carré Saint-Louis, le « Carré » (T, 28). En plus de la familiarité qui se dégage d'une telle nomination – familiarité également marquée par l'emploi de l'article défini devant le nom propre –, ce qui frappe dans le recueil est le peu de description et de métaphorisation de la ville : les lieux nommés apparaissent dénués de valeur symbolique et semblent en ce sens n'avoir de valeur que référentielle, situant uniquement le poème dans telle rue ou dans tel quartier³⁰. Ainsi le syntagme « la Catherine » apparaît-il pour désigner le lieu où survient une rencontre fortuite entre une ancienne conquête du sujet poétique et l'un de ses amis sans que cette rue ne soit caractérisée d'aucune façon que ce soit dans le poème³¹. De la même façon, « le Carré » réfère au lieu où le sujet poétique a autrefois fraternisé avec un homme de « genre hippy » qu'il revoit, sans le reconnaître, « dans ce restaurant de la rue Monkland » (T, 28). Aussi les toponymes dans *Trivialités* révèlent-ils moins la « forme » d'une ville qu'ils n'esquissent une sorte de cartographie intérieure où les noms de rues constituent autant de points, de marqueurs, à partir desquels surgissent, dans le poème, des fragments

²⁹ Pierre Nepveu, *op. cit.*, p. 366.

³⁰ Michel Biron souligne à cet égard que la ville chez Beaulieu est « intériorisée et semble une vieille connaissance », parce qu'elle est appréhendée à travers l'expérience personnelle du poète mais également par le biais d'une tradition littéraire qui en a fait un enjeu dès 1930, ainsi que nous l'avons souligné dans la section précédente. (Michel Biron, *op. cit.*, p. 84.)

³¹ Ainsi que l'indiquent les vers qui encadrent le syntagme « la Catherine » : « comme si je me rappelais soudain / son existence il y a quelques mois / deux ou trois remontant la Catherine / il me raconte qu'il l'a rencontrée » (T, 83).

appartenant au passé³². Montréal, dans le recueil, représente en ce sens plus un espace mémoriel qu'un territoire physique. La ville natale de Beaulieu se trouve « intériorisée » : le sujet ne s'y meut plus que dans l'écriture, dans ces « bribes » que lui « lâche » (T, 62) le poème, lequel « n'offr[e] de [lui] qu'un passé » (T, 26).

1.4 Un sujet immobile : temps et espace dans *Trivialités*

Étant intériorisée, la ville, dans *Trivialités*, ne constitue ainsi pas l'endroit où les événements ont lieu, mais plutôt où ils ont eu lieu. La ville apparaît être très fortement liée au passé, dans la mesure où le poème accueille des réminiscences d'événements survenus dans un passé parfois lointain (souvenirs d'enfance), parfois proche (ruptures amoureuses, décès, etc.). Tout se passe donc comme si le sujet repassait en mémoire dans certains lieux qui lui sont familiers, lesquels viennent raviver certaines « émotions » liées à tel ou tel épisode du passé. Frédéric Rondeau estime qu'« il ne s'agit pas de dresser l'inventaire des lieux marquants et des instants personnels inoubliables, mais bien de révéler par des références concrètes au monde, des émotions presque abstraites, générales (comme la perte ou l'échec) et vécues par tous³³ ». La ville, dans *Trivialités*, représente en ce sens un vecteur d'émotions que le sujet met en forme dans et par l'écriture du poème. L'événement, dans le recueil, apparaît ainsi avoir toujours déjà eu lieu, ce qu'illustre notamment le dispositif d'énonciation par lequel le « je » s'adresse au « poème ». Ce dispositif marque en effet la rupture, le fossé, qui interdit toute continuité entre le passé et le présent parce qu'elle marque la distinction entre le temps de l'énonciation et le temps des événements, comme dans la suite du poème cité précédemment :

et si tu n'offres de toi qu'un passé

³² Cette « cartographie intérieure » prend forme également à travers les noms des femmes qui traversent le recueil, ces « Jocelyne », « Nadia » et surtout « Marcelle », qui hantent les derniers poèmes de *Trivialités*. Les noms de femmes agissent dans le texte comme des simulacres de présence et font resurgir la blessure associée à la perte, à l'absence, comme dans ce poème où le visage de « Marcelle » surgit du passé pour recouvrir le visage d'une autre femme, réveillant, dans son apparition, l'émotion suscitée par la tentative de suicide de Marcelle : « je ne rêvais poème que de voir / en équilibre au bord de la coca / transcrivant les paroles de l'oracle / semblait-il après avoir aperçu / contre son visage celui plaqué / comme en surimpression d'une Marcelle / qui de nouveau me bouleverserait / six ans plus tard en suivant les traces / de son si bref passage dans mon œil / avant le premier de ses deux suicides / ratés quand je la retrouverais rentré / trois heures trop tôt les poignets tranchés » (T, 78).

³³ Frédéric Rondeau, *op. cit.*, p. 116.

poème il me faut vivre au présent
 déposer les sacs verts près du trottoir
 épousseter le système de son
 laver la vaisselle qui traîne bien
 depuis trois jours passer l'aspirateur
 du moins sur le tapis près de l'entrée
 courir avant qu'il ne ferme au marché
 penser à elle comme chaque jour (T, 26)

Passé et présent s'opposent résolument dans ce poème, dans la mesure où la suite de verbes à l'infinitif indiquant des tâches ménagères à accomplir dans le présent immédiat contraste vivement avec ce « passé » qui a pour toile de fond Montréal. En plus de situer le poème dans l'ordre de la banalité, cette liste de tâches marque la réduction de l'espace « vital » du sujet d'énonciation, lequel ne quitte plus son appartement que pour aller au marché et au dépanneur. Le recueil radicalise en ce sens l'impression d'isolement qui se dégageait déjà de *Kaléidoscope*, puisque l'enfermement, qui définissait l'état « psychique » du sujet d'énonciation dans le recueil de 1984, devient concret dans *Trivialités*. En effet, dans *Kaléidoscope*, le sujet se meut encore, avalant les kilomètres sur les routes américaines, alors que dans *Trivialités*, le « je » poétique demeure claustré dans son appartement et ne se déplace plus qu'en rêve. Montréal appartient ainsi résolument au passé, temporalité qui s'oppose au présent, temps de l'énonciation et de la répétition sur lequel s'ouvre le recueil :

imagine savoir un douze octobre
 un vendredi devant les viandes froides
 et le morceau de fromage chambré
 que tu manges seul encore une fois
 malgré de loin en loin les coups de sonde
 si bien intentionnés de tes compagnes
 à qui tu n'offres pas un soir par mois
 tant tu te sens la plupart du temps mort
 à ce qu'on appelle l'amour poème
 et que du simple fait de le savoir
 tu perdes tout désir de te transcrire
 sur cette page exsangue où je t'attends (T, 1)

L'emploi du présent de l'indicatif dès le premier mot du recueil situe l'énonciation *in medias res* et dans l'ordre de la répétition, puisque les déterminants indéfinis (« un douze octobre », « un vendredi ») et le complément circonstanciel « encore une fois » inscrivent le poème dans un

présent itératif, qui est celui de l'attente, ainsi que l'indique le dernier vers du poème. De plus, l'adjectif « mort », qui à première vue, doit être attribué au sujet (« tu te sens mort ») peut également qualifier le nom « temps » pour former la locution nominale « temps mort ». Le recueil s'ouvre ainsi sur une pause, une interruption du flux du temps, le sujet se situant dans un « hors temps » qui correspond à un présent itératif duquel le passé et le futur apparaissent exclus. Il est à cet égard significatif que, deux poèmes plus loin, Beaulieu emploie le conditionnel lorsqu'il est question de l'avenir, puisque cette modalité renforce la part d'incertitude inhérente au futur en présentant « le procès avec une surcharge d'hypothèse³⁴ ». Ainsi, dans les vers « et demain ce serait le treize octobre / il faudrait qu'une Ariane survienne » (*T*, 3), où le déictique « demain » se comprend en référence à la situation d'énonciation du premier poème, la progression du temps du douze au treize octobre se trouve mise en doute. La linéarité du temps apparaît mise à mal, le sujet étant confronté à une répétition du présent, ce « temps mort », qui, d'entrée de jeu dans le recueil, envahit tout l'espace du poème.

La stase du sujet dans le temps se double, dans ce premier poème, d'une inertie physique : tout, du sujet d'énonciation au « décor », apparaît immobile, ainsi que le suggèrent les vers « un vendredi devant les viandes froides / et le morceau de fromage chambré », l'adverbe « devant » soulignant la position du sujet, lequel, immobile, observe les quelques aliments formant son repas. Cette scène sur laquelle s'ouvre le recueil n'est pas sans faire penser à une nature morte, type de peinture qui a pris son essor au XVII^e siècle en Flandres et en Hollande et qui, à cette époque, était désigné par le terme *Still-leven*, substantif formé par le nom *leven*, qui signifie la vie ou la nature, et *still*, immobile³⁵. Le *Still-leven* se définissait par opposition à la peinture d'êtres ou de figures animés. Dès son apparition dans l'histoire de l'art, le *Still-leven* désigne ainsi un genre caractérisé par l'absence d'éléments narratifs, à l'opposé du tableau d'histoire, où le peintre s'attache à représenter des objets du quotidien en mettant l'accent sur l'absence de mouvement, comme dans les tableaux hollandais du XVII^e siècle où

³⁴ Martin Riegel *et al.*, *Grammaire méthodique du français*, 3^e édition, Paris, PUF, 2004, p. 317.

³⁵ À ce sujet, voir Charles Sterling, *La nature morte de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Pierre Tisné, 1957, p. 39-40. Sterling indique par ailleurs que l'expression française « nature morte » serait apparue « dans les cercles académiques et anti-baroques » au XVII^e siècle et avait à l'origine une connotation péjorative (*loc. cit.*).

les fruits, fleurs et autres poissons³⁶ reposent sur une table, inertes, comme « les viandes froides et le morceau de fromage chambré » du premier poème de *Trivialités*, les épithètes employées par Beaulieu pour qualifier la nourriture indiquant que les aliments reposent là depuis un certain moment. De plus, l'épithète « chambré » évoque, par paronomase, le substantif « chambre », lequel situe le sujet observant dans un espace clos, réduit, comme dans les natures mortes du XVII^e siècle. La « page exsangue » complète le tableau en renforçant l'impression d'immobilité qui se dégage de ce premier poème. Notons que l'emploi de l'épithète « exsangue » devant le substantif « page » s'avère assez singulier ; si, au sens figuré, elle désigne la blancheur de la page, il n'en demeure pas moins que l'usage d'une épithète qui, au sens propre, désigne un humain ayant perdu beaucoup de sang s'inscrit dans le même paradigme sémantique que l'adjectif « mort » cité précédemment, la mort correspondant à la stase dans le temps, mais également à l'impossibilité pour le sujet de se « transfuser » sur la page. Il faut par ailleurs souligner l'importance des trois épithètes (« froides », « chambré » et « exsangue ») dans le premier poème de *Trivialités*, dans la mesure où Beaulieu emploie très peu d'épithètes dans l'ensemble du recueil, si bien que celles-ci apparaissent d'autant plus significatives, ce que nous avons voulu montrer en analysant de près le premier poème du recueil, où les trois épithètes participent à la composition d'un tableau qui constituera la toile de fond, immobile, sur laquelle se déploiera tout le reste du recueil³⁷.

³⁶ Notons que ces éléments possèdent généralement une fonction symbolique dans les natures mortes du XVII^e siècle et, plus particulièrement, dans les « vanités », qui est un genre particulier de nature morte qui trouve sa source notamment dans le calvinisme, doctrine religieuse qui connaît un essor fulgurant aux Pays-Bas au XVII^e siècle. Inspiré par le calvinisme, la vanité met en scène des éléments qui évoquent « la destruction de la vie et de la matière – livres usés [...], fleurs fanées, fruits gâtés, pain rassis, fromage rongé » de même que la « vanité » du savoir de l'homme (représentée par des livres et des emblèmes de la science) face à l'inéluctable, la mort, qui, elle, prend fréquemment la forme d'un crâne dans le tableau. (*Ibid.*, p. 39.)

³⁷ Mentionnons, à la suite de Frédéric Rondeau, que Beaulieu a été influencé dans sa démarche poétique par le travail de peintre de son oncle Paul-Vanier Beaulieu, lequel peignait, entre autres, des natures mortes que Michel Beaulieu a lui-même commentées dans un article paru dans *Le Quartier latin* : « Au moment où il rentre à Paris, en 1948, Paul Beaulieu entreprend donc son œuvre personnelle, et il l'entreprend par la nature morte. Mais il ne s'agit pas uniquement pour lui de peindre des objets préalablement disposés devant lui dans une réalité qu'on pourrait qualifier d'objective, c'est-à-dire de se limiter à la représentation de ce que perçoivent les sens et, en l'occurrence, l'œil. Le perçu peut être tout aussi bien juxtaposition d'éléments disparates enfouis dans la mémoire ou dans l'imaginaire. » (Michel Beaulieu, cité par Frédéric Rondeau, *op. cit.*, p. 118) Rondeau commente cet extrait en notant que si, dans les derniers recueils de Beaulieu, celui-ci s'efforce de mettre en mots les « images » captées par l'œil, il faut toutefois prendre garde à ne pas associer « image » et « staticité », dans la mesure où l'image, chez Beaulieu tout comme chez son oncle, « ne représente pas uniquement la surface du monde mais contient une

Ce tableau, qui met en scène un intérieur immobile, où le temps semble s'être arrêté, situe d'emblée le sujet en retrait par rapport à la ville : la locution adverbiale « de loin en loin » traduit en effet une distance à la fois spatiale et temporelle qui marque l'isolement du sujet poétique. Si la rumeur du monde parvient au sujet, c'est uniquement à travers la télévision, à laquelle il est fait référence à quelques reprises dans le recueil. Ce médium, qui contribue à la « surabondance spatiale³⁸ » dont parle Augé dans *Non-lieux* en soumettant à l'œil du spectateur des images quasi instantanées provenant des quatre coins de la planète, accentue l'isolement du sujet poétique :

onze enfants morts et ça se reproduit
tous les soirs au journal tu te détournes
tu n'examineras pas ce regard
en lessivant de vin blanc ton dessert
la minuscule fillette joues creuses
agonise en différé dans les os
de sa mère et le lecteur de nouvelles
vanterait du même ton les mérites
du bœuf primé au salon agricole (*T*, 12)

Plutôt que d'ouvrir le sujet à l'extérieur, le journal télévisé produit un repli sur soi chez le sujet, renvoyant celui-ci à la banalité de sa propre réalité, signifiée par la référence au repas que celui-ci est en train de consommer. Du point de vue spatial, la télévision ne transporte pas le sujet « ailleurs », mais reconduit plutôt l'idée d'isolement qui se dégageait déjà du premier poème du recueil. De même, la télévision constitue chez Beaulieu un vecteur de la surabondance temporelle ou événementielle, dans la mesure où les diverses images – d'enfants morts, de famine, etc. – parvenant au sujet de manière presque instantanée s'inscrivent non pas dans une temporalité linéaire, mais dans l'ordre de la répétition, du présent itératif (« et ça se reproduit / tous les soirs au journal »). En ce sens, la télévision, dans *Trivialités*, ne donne pas de mobilité au sujet et ne lui permet pas de faire l'expérience d'une temporalité autre que répétitive ; les

réalité plus mouvante et dense » (Frédéric Rondeau, *op. cit.*, p. 118). Toutefois, il nous semble que dans le premier poème de *Trivialités* c'est plutôt une réalité statique qui est mise en scène ; nous nous demanderons en ce sens, plus loin dans ce chapitre, si la ville vient redonner du mouvement au poème par le biais de l'insertion d'« éléments enfouis dans la mémoire ou dans l'imaginaire ».

³⁸ Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p. 46.

images défilent sur l'écran, mais le sujet demeure immobile, comme dans le premier poème du recueil.

1.5 Urbanité et pauvreté

Par ailleurs, si dans *Kaléidoscope* l'accidentel et l'aléatoire participaient à la construction de la subjectivité, dans *Trivialités*, la thématique du hasard prend plutôt une tournure dérisoire. Dans le premier recueil, ce thème s'esquissait notamment à travers les rencontres fortuites dans la ville qui enclenchaient un processus mémoriel chez le sujet, alors que dans le second recueil le hasard s'intègre au quotidien répétitif et banal du sujet d'énonciation en prenant la forme de références directes aux jeux de hasard :

ce soir par exemple je voudrais
être avec elle à river nos regards
l'un dans l'autre au-dessus de la lueur
d'une chandelle une fois le repas
pris sa main n'attendrait plus que la mienne
mais il fallait courir au dépanneur
enregistrer mes numéros chanceux
consulter dès sept heures le journal
et dépenser le gros lot sur-le-champ
mais l'ordinateur ne fonctionnait pas
c'était demain samedi treize octobre
et je rentre chez moi le ventre vide (T, 4)

La rêverie, dans ce poème, se voit brutalement interrompue par la nécessité, pour le sujet, d'aller « enregistrer [s]es numéros chanceux » au dépanneur : la conjonction de coordination « mais » au sixième vers marque la rupture entre la mise en scène imaginaire, dans une tonalité presque lyrique³⁹, d'un rendez-vous amoureux et une réalité prosaïque où la loterie structure la temporalité, ce qu'illustre le complément circonstanciel de temps « dès sept heures ». Le quotidien du sujet, de même que les déplacements de celui-ci dans la ville, apparaissent en effet rythmés par les allers-retours du sujet au dépanneur. Dans un autre poème de *Trivialités*, le

³⁹ Le lyrisme dans ce poème apparaît dans la mise en scène d'un rendez-vous amoureux qui reproduit plusieurs clichés issus de la culture populaire, tel que le souper à la chandelle.

retour du sujet dans le quartier de son enfance n'enclenche pas un processus mémoriel, mais est plutôt lié à la possibilité de trouver « à coup sûr un deuxième terminal / où faire valider ces foutus chiffres » (T, 17). Comme dans le quatrième poème du recueil, la thématique du hasard fait basculer le poème dans l'ordre du banal, voire du dérisoire⁴⁰, et manifeste, à travers l'impératif que constitue la validation des chiffres de loterie, qui est à recommencer chaque jour, la préséance d'un présent itératif sur toute autre temporalité, ainsi que nous l'avons également montré lors de l'analyse du poème ouvrant le recueil. La rêverie amoureuse, tout comme ce qui peut se lire comme l'amorce d'un récit d'enfance, se voit en effet neutralisée par les références à la situation d'énonciation. Ces ruptures, nombreuses dans *Trivialités*, font en sorte que la tonalité générale du recueil s'éloigne du lyrisme pour se rapprocher davantage de l'ironie, dans la mesure où le banal, voire le trivial, qui est lié au présent de l'énonciation, marque une prise de distance par rapport à la rêverie et à la réminiscence. Ainsi, le dernier vers du quatrième poème, « et je rentre chez moi le ventre vide », signale la déception du sujet, lequel rentre chez lui sans avoir pu vérifier ses numéros de loterie, mais il répond également, de manière ironique, au repas imaginaire que prennent les amoureux en ouverture du poème. Par ce retour brutal au présent de l'énonciation, la chute du poème fixe en quelque sorte l'horizon du sujet dans la ville, horizon qui se voit réduit à quelques coins de rue et un dépanneur, horizon où le rêve se voit mis à mal par le présent et son lot de trivialités.

De plus, le syntagme « le ventre vide » fait signe vers un autre motif qui sous-tend *Trivialités*, à savoir celui de la pauvreté. Pauvreté au sens strict d'abord, dans la mesure où sont nombreuses les références aux ennuis financiers du sujet auxquels répondent ironiquement les allusions à la loterie, dépense qui ne rapporte rien, puisque les « séquences » du sujet « n'apparaissent pas / à la base des bouliers mécaniques » (T, 18). D'autre part, c'est également une pauvreté quasi ontologique que désigne le syntagme « le ventre vide ». En effet, si la nourriture occupe une place si importante dans le recueil, c'est surtout pour mettre en relief un vide, une béance, que le sujet ne parvient pas à combler, ainsi que le met en jeu le cinquième poème du recueil, où le « poème » raille, en discours direct, le sujet d'énonciation :

⁴⁰ La rupture se produit, dans ce poème, au cinquième vers : « n'est-ce pas ce secteur où j'avais / pourtant vécu neuf ans et des poussières / je ne le reconnaissais plus très bien / plus suffisamment du moins pour trouver / à coup sûr un deuxième terminal / où faire valider ces foutus chiffres » (T, 17).

vide tu veux rire dis-tu poème
 il n'y a de plus plein que toi qu'un œuf
 et tu rêves d'un miracle en lapant
 ton bol de chocolat quinze kilos
 tu sais que ce n'est pas la mer à boire
 qu'à les perdre quelques mois suffiraient
 que tu marcherais d'un pas plus alerte
 au lieu de te complaire au moindre effort
 que tu t'extirperas d'entre tes murs
 où tu racontes que je te retiens
 pour peu que tes amis te fassent signe
 avant d'allumer la télévision (T, 5)

À partir de l'antithèse « vide » / « plein », une opposition s'élabore entre une sorte de vide intérieur et la matérialité, le poids du corps du sujet. Le « corps grave » de *Kaléidoscope* prend dans *Trivialités* un tout autre sens : si, dans le premier des deux recueils, le corps, soumis à la gravité et aux aléas, demeure mobile et se déplace de ville en ville, dans le second des deux recueils, le « poids » du corps acquiert plutôt un sens plus littéral. Le poids devient en effet une donnée concrète, mesurable (« quinze kilos »), qui entrave le mouvement du sujet et lui confère une forme d'inertie. Ainsi, la ville, qui, dans *Kaléidoscope*, était constituée d'une vaste étendue animée par le mouvement et la circulation, est réduite, dans *Trivialités*, à un espace exigu où le sujet se meut avec difficulté.

Le sujet « consomme » plus la ville qu'il ne l'« habite » : à travers les références à la nourriture, à la télévision, à la drogue et à la loterie, c'est un sujet en proie à une sorte de boulimie que Beaulieu met en scène dans *Trivialités*, notamment parce que ces éléments sont surconsommés dans le recueil. Hormis la drogue, qui procure une forme de vision au sujet d'énonciation et lui permet de faire l'expérience d'une temporalité autre que celle du présent immédiat, ces éléments contribuent à faire du sujet dans *Trivialités* un sujet « hypermoderne » au sens de Lipovetsky, dans la mesure où le quotidien du sujet est régi par la consommation et l'excès⁴¹.

⁴¹ L'hypermodernité, selon l'auteur de *L'ère du vide*, se caractérise par un « procès de personnalisation » dans toutes les sphères du social. Ce procès, c'est celui d'une société qui fait face à « une révolution permanente du quotidien et de l'individu lui-même : privatisation élargie, érosion des identités sociales, désaffection idéologique et politique, déstabilisation accélérée des personnalités » (Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide*, Paris, Gallimard, 2009, p. 9-10). Ce

De même, l'espace est également une donnée « consommable » dans *Trivialités* ; or, à l'inverse de ces éléments qui se renouvellent jour après jour, l'espace, lui, s'épuise :

dilapider ce qu'il reste d'espace
où me mouvoir disons pour mettre fin
à la parenthèse qu'il s'en fallait de peu
ne reviens pas tu me déranges (*T*, 60)

L'emploi du verbe « dilapider » est significatif puisqu'il inscrit le rapport que le sujet entretient avec l'espace dans l'ordre de la dépense. De plus, la forme infinitive de la proposition fait de celle-ci un impératif : tout se passe donc comme s'il fallait épuiser l'espace, en venir à bout. Or, il ne s'agit pas, dans *Trivialités*, d'épuiser l'espace en le parcourant physiquement, comme c'était le cas dans *Kaléidoscope*, puisque, ainsi que nous l'avons montré dans l'analyse du premier poème du recueil, le sujet ne se situe pas *dans* la ville, mais plutôt *en marge* de celle-ci. L'appartement du sujet, où le temps et le mouvement semblent s'être arrêtés, matérialise la frontière qui sépare le sujet de la ville. Le sujet se trouve dans une « parenthèse », une « bulle » (*T*, 62), qui correspond à un espace physique réduit, mais également à l'espace du poème. « Dilapider ce qu'il reste d'espace », ce serait donc écrire jusqu'à ce que la bulle se crève, jusqu'à ce que le sujet « abouti[sse] au mot fin » (*T*, 10).

2. Narrativité du poème

2.1 Ville et intrigue

Dans la première partie de ce chapitre, nous avons montré que *Trivialités* mettait en jeu un rapport à la ville qui s'inscrit dans l'ordre de la familiarité et de la banalité, à travers les toponymes employés par le poète et à travers la mise en scène, dans le premier poème du recueil, d'un sujet immobile dans le temps et dans l'espace. Par ailleurs, la thématique de la consommation que nous avons décrite précédemment traduit une pauvreté autant concrète

procès de personnalisation entraîne chez l'individu « hypermoderne » un excès de consommation, dans toutes les sphères de sa vie.

qu'ontologique chez le sujet d'énonciation. Si, dans la poésie québécoise des années cinquante et soixante, il fallait « s'approprier » l'objet urbain en le nommant, force est de constater que ce n'est plus le cas chez Beaulieu, puisque la ville, dans *Trivialités*, s'intègre au quotidien banal et répétitif du sujet d'énonciation et semble en ce sens ne plus offrir la possibilité d'un investissement symbolique. L'absence de toute image, de toute vue d'ensemble de la ville, va en ce sens : contrairement aux poètes des années cinquante et soixante, Michel Beaulieu n'éprouve pas le besoin de donner une vision globale de la ville.

Il serait cependant faux d'affirmer que la ville ne pose plus « problème » dans *Trivialités*. Ainsi, si Michel Biron indique qu'elle devient chez Beaulieu le signe d'une « réalité contemporaine privée d'idéal et de mystère⁴² », le critique conclut toutefois son article en affirmant qu'« il y a aussi, au bout de la rue Draper, une ouverture à la vie contemporaine, et le désir d'inventer, comme l'écrira un autre poète du monde quotidien, Jacques Brault, “l'énigme de vivre ensemble”⁴³ ». « Énigme » : le terme employé par Biron mérite que l'on s'y attarde, puisqu'il réfère à quelque chose d'obscur, à quelque chose qui résiste à la compréhension et qu'il faut déchiffrer. Certes, « la ville moderne n'a plus rien de fantastique⁴⁴ », mais il semble bien qu'elle constitue encore, pour le sujet poétique, matière à *intrigue*, dans deux des trois sens du terme : d'abord au sens d'habileté à intriguer, dans la mesure où la ville suscite encore un intérêt pour le sujet, et également au sens d'une combinaison de faits et d'actions formant le nœud, la trame d'une œuvre de fiction. En ce sens, nous nous demanderons de quelle façon la ville contribue à créer une intrigue dans le recueil et si elle introduit de ce fait une certaine narrativité dans *Trivialités* : la ville appartient-elle uniquement à un passé révolu ou marque-t-elle également le présent, temporalité que, jusqu'ici, nous avons décrite comme un temps « mort » défini par l'itérativité ? Afin d'étudier la configuration de l'intrigue et de la temporalité dans *Trivialités*, nous nous référerons d'abord à la notion de mise en intrigue telle que la définit Paul Ricœur dans *Temps et récit*.

⁴² Michel Biron, *op. cit.*, p. 85.

⁴³ Jacques Brault, cité par Michel Biron, *ibid.*, p. 95.

⁴⁴ Michel Biron, *ibid.*, p. 85.

L'hypothèse à la base de *Temps et récit* est que le récit fournit une solution poétique aux apories de la réflexion spéculative sur le temps⁴⁵ : pour Ricœur, la narration serait apte à dire l'expérience du temps, alors que le discours spéculatif, en particulier celui de la phénoménologie, se bute à des impasses lorsqu'il tente de définir en quoi consiste l'expérience du temps chez l'homme. Dans le premier tome de son ouvrage, Ricœur démontre ces apories à partir d'un point de vue philosophique, celui d'Augustin, et l'oppose ensuite au *muthos* d'Aristote pour développer une médiation entre ces deux pensées, médiation qui lie l'expérience du temps à l'intrigue⁴⁶.

Pour lier la poétique du récit à l'expérience humaine du temps, Ricœur propose une voie médiane entre la poétique d'Aristote et l'aporétique de la temporalité chez Saint Augustin⁴⁷, médiation qui passe par le concept de « triple *mimêsis* » qui consiste en un élargissement du *muthos* aristotélicien⁴⁸. Au *muthos* qui configure le temps dans le récit (*mimêsis* 2) s'ajoutent chez Ricœur une « expérience prénarrative où se préfigure le temps (*mimêsis* 1) [et] la lecture des récits qui nous permet de refigurer le temps dans notre expérience même (*mimêsis* 3)⁴⁹ ». La préfiguration du temps (*mimêsis* 1) passe par une « pré-compréhension du monde de l'action : de ses structures intelligibles, de ses ressources symboliques et de son caractère temporel⁵⁰ ». Structurellement, l'action implique des buts, des motifs et des agents ; il s'agit de la sémantique de l'action. L'action est lisible et peut ainsi être racontée uniquement

⁴⁵ Ricœur définit son hypothèse de base comme suit : « [I]l existe entre l'activité de raconter une histoire et le caractère temporel de l'expérience humaine une corrélation qui n'est pas purement accidentelle, mais présente une forme de nécessité transculturelle. » (Paul Ricœur, *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983, p. 105.)

⁴⁶ Ainsi que l'indique Lucie Bourassa dans le premier chapitre de son ouvrage *L'entrelac des temporalités. Du temps rythmique au temps narratif*. Nous suivrons, dans la suite de cette section, le fil de son explication de *Temps et récit*, puisqu'elle expose clairement comment Ricœur parvient à établir une médiation entre les pensées de Saint Augustin et d'Aristote. (Lucie Bourassa, *L'entrelacs des temporalités. Du temps rythmique au temps narratif*, Québec, Nota bene, 2009, p. 19-45.)

⁴⁷ Pour Ricœur, l'aporie – ou « l'énigme », ainsi qu'il la désigne – dans la réflexion de Saint Augustin réside dans l'opposition entre *intentio* et *distentio*, la première étant activité et la seconde, passivité, c'est-à-dire que plus l'esprit est attentif à l'écoulement du temps et en cherche l'unité (*intentio*), plus il se trouve déchiré, tendu, entre les diverses directions que prennent cette attention (*distentio*). Il reste donc, au cœur de la concordance produite par l'*intentio*, une discordance qui est celle du déchirement de l'esprit. (À ce sujet, voir Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 41-49.)

⁴⁸ Le *muthos* d'Aristote, sur lequel se fonde l'acte poétique (qui est *mimêsis*, représentation ou imitation de l'action), est la création d'une structure concordante à partir de divers éléments (buts, causes, motifs, etc.). Cette structure est fondée sur la logique et non sur des considérations temporelles. (À ce sujet, voir Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 66-70.)

⁴⁹ Lucie Bourassa, *op. cit.*, p. 30.

⁵⁰ Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 108.

parce qu'elle est déjà « *symboliquement médiatisée*⁵¹ », c'est-à-dire que la société lui confère déjà une certaine signification. Finalement, le caractère temporel de l'action provient du lien qui unit certaines actions au temps (par exemple, le « projet » réfère au futur) ; pour Ricœur, le caractère temporel de l'action appelle la narration. La mise en intrigue (mimèsis 2) est une opération de configuration : elle synthétise divers événements, divers épisodes, en une histoire, qui respecte une logique et une chronologie. Lucie Bourassa souligne que

c'est ainsi que l'intrigue peut *réfléter* les paradoxes du temps : l'aspect épisodique étale les moments successifs en une *extension* de durée, tandis que l'aspect configurant, grâce à son « point final », rassemble les moments sous une *intention* unique, une signification d'ensemble qui régit celle des événements singuliers⁵².

Enfin, la lecture du texte, sa réception, constitue pour Ricœur une actualisation de l'histoire qui entraîne une refiguration du temps (mimèsis 3) ; c'est là que le lien se trace entre le monde du texte et le monde du lecteur. Or, pour que la refiguration du temps advienne et pour que le récit puisse ainsi jouer son rôle, il faut que soit respecté un certain schématisme propre à la fonction narrative : le récit ne sera intelligible pour le lecteur que dans la mesure où sont observées certaines règles relatives à la structure de l'intrigue : ce sont les buts, les circonstances et les moyens qui sont synthétisés en une histoire. Pour Ricœur, ce modèle n'est pas atemporel, étant plutôt fondé sur une tradition qui s'est sédimentée depuis Aristote ; il s'agit donc d'un modèle transhistorique. Cette tradition n'exclut toutefois pas les innovations : il y a du « jeu » dans la composition de l'intrigue. Si la fonction narrative s'est métamorphosée au fil des siècles, elle demeure cependant structurellement conforme au principe de « concordance à partir de discordances⁵³ » que Ricœur a extrait de la *Poétique* d'Aristote. À partir de la triple mimèsis se met en place un cercle herméneutique qui lie temps et récit. Jean Reisch explique que

si nous voulons savoir ce qu'est le temps (plus précisément ce qu'est la signification humaine du temps), nous devons passer par le récit ; si, en revanche, nous voulons savoir ce que raconter veut dire et comprendre en vertu de quelle nécessité

⁵¹ *Ibid.*, p. 112.

⁵² Lucie Bourassa, *op. cit.*, p. 31.

⁵³ *Ibid.*, p. 35.

« transculturelle » toutes les sociétés humaines sans exception s'expriment par des récits, nous devons partir du caractère irrévocablement temporel de notre existence⁵⁴.

C'est ainsi à travers ce cercle herméneutique qui prend la forme de la triple mimésis – préfiguration, configuration et reconfiguration du temps – que Ricœur élabore sa médiation entre l'aporétique de la temporalité de Saint Augustin et la poétique du récit d'Aristote et parvient à lier l'expérience du temps humain au récit.

Après avoir exposé le concept de la triple mimésis, Ricœur étudie les « métamorphoses de l'intrigue » dans le deuxième tome de *Temps et récit*. Pour le philosophe, il ne fait nul doute que le « principe même d'ordre [qui] est la racine de l'idée d'intrigue » est mis à mal par « les nouveaux genres dans la constellation des formes littéraires⁵⁵ ». C'est que, selon Ricœur, le roman moderne aurait « mutilé » le concept d'intrigue dans la mesure où, à partir du roman anglais du XVIII^e siècle, le « caractère » du personnage prend le dessus sur l'intrigue⁵⁶, alors que depuis Aristote, caractère et intrigue s'avéraient indissociables. Le roman moderne, par son absence de conclusion, menace particulièrement l'intrigue parce qu'il met à mal le critère de complétude qui se trouve à la base de l'idée même d'intrigue, attendant du coup à l'art de raconter. Toutefois, Ricœur demeure optimiste et s'en remet aux attentes du lecteur pour que subsiste cet art de raconter en dépit des atteintes que le roman moderne porte à l'intrigue :

Un saut absolu hors de toute attente paradigmatique est impossible. Cette impossibilité est particulièrement remarquable dans le traitement du *temps*. Le rejet de la chronologie est une chose ; le refus de tout principe substitutif de configuration en est une autre. Il n'est pas pensable que le récit puisse se passer de toute configuration. Le temps du roman peut rompre avec le temps réel : c'est la loi même de l'entrée en fiction. Il ne peut pas ne pas le configurer selon de nouvelles normes d'organisation temporelle qui soient encore perçues par le lecteur comme temporelles, à la faveur de nouvelles attentes concernant le temps de la fiction.⁵⁷

Pour Ricœur, la notion de mise en intrigue demeure valable, d'une part, en raison de ces attentes du lecteur et de la reconfiguration que celui-ci fait du temps du récit et, d'autre part,

⁵⁴ Jean Greisch, *Paul Ricœur. L'itinérance du sens*, Grenoble, Jérôme Millon, 2001, p. 181.

⁵⁵ Paul Ricœur, *Temps et récit II. La configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984, p. 17.

⁵⁶ Parce qu'il procède à un changement de sphère sociale : ce ne sont plus des héros tragiques qui sont mis en scène dans le récit, mais l'homme et la femme « communs ». Les romans d'apprentissage et les romans du « flux de conscience » où le protagoniste est cet homme ou cette femme « commun » portent plus sur le « caractère » de celui-ci qu'ils ne semblent respecter le modèle d'intrigue défini par Aristote. (*Ibid.*, p. 19-21.)

⁵⁷ *Ibid.*, p. 43.

parce qu'« il y a intrigue aussi longtemps que peuvent être discernées des totalités temporelles opérant une synthèse de l'hétérogène entre des circonstances, des buts, des moyens, des interactions, des résultats voulus ou non voulus⁵⁸ ». Du point de vue structurel, l'intrigue se métamorphose par des « investissements toujours nouveaux du principe de *configuration temporelle*⁵⁹ », mais elle parvient toujours à conserver son identité. La notion de mise en intrigue s'avère pertinente pour étudier l'expérience urbaine qui est mise en œuvre dans *Trivialités*, dans la mesure où celle-ci prend forme à travers des « jeux avec le temps ». Pour mettre au jour ceux-ci, nous étudierons successivement le temps du point de vue de la thématique, de la structure narrative et du dédoublement entre énoncé et énonciation, qui sont les trois principaux aspects à partir desquels Ricœur pense la mise en intrigue.

2.2 Montréal, un « labyrinthe urbain »

Nous avons soutenu précédemment qu'aucune vision « globale » de Montréal n'apparaissait dans *Trivialités* et que celle-ci constituait une ville intériorisée en raison du peu de description que le sujet en donne. Or, s'il est vrai que Montréal est intériorisée dans le recueil, elle demeure toutefois problématique et fournit encore matière à intrigue pour le sujet, ainsi que l'illustre l'une des seules métaphores filées du recueil, à savoir celle du labyrinthe :

depuis que tu te transcrivais poème
 en m'imposant ses seules initiales
 à défaut de son visage englouti
 dans les parois du labyrinthe urbain
 dont la trame sans arrêt m'échappait
 même quand j'ignorais son existence
 en traversant les murs à chaque coin
 de rue où je voulais sans le savoir
 le reconnaître avec un pincement
 mais j'errais depuis peu dans ce quartier
 vivant chaque semaine la rencontre
 fortuite d'un fantôme d'autrefois (*T*, 27)

⁵⁸ *Ibid.*, p. 18.

⁵⁹ *Loc. cit.*

Si la métaphorisation de la ville en labyrinthe rejoint sans nul doute un *topos* de la littérature occidentale du XX^e siècle, elle ne renvoie toutefois pas, chez Beaulieu, à une immense cité moderne où le sujet se perd, comme, par exemple, dans *Cité de verre* de Paul Auster, roman dans lequel la ville est ainsi décrite :

New York était un espace inépuisable, un labyrinthe de pas infinis, et, aussi loin qu'il allât et qu'elle que fût la connaissance qu'il eût de ses quartiers et de ses rues, elle lui donnait toujours la sensation qu'il était perdu. Perdu non seulement dans la cité mais tout autant en lui-même⁶⁰.

Le labyrinthe évoque plutôt, dans *Trivialités*, un « abîme temporel⁶¹ » où sont disparus les visages appartenant au passé ; c'est ainsi à travers un espace-temps mental que se meut le sujet, comme dans le troisième poème du recueil où apparaît pour la première fois l'image du labyrinthe par l'intermédiaire de la figure d'Ariane :

et demain ce serait le treize octobre
il faudrait qu'une Ariane survienne
qui me tire d'impasse ainsi que d'autres
années quand j'attachais de l'importance
à cette date-là précisément
parce que j'étais né le trente et un
parce que le monde avait souvent peur
du vendredi treize et que je volais
ces jours-là sans la moindre appréhension
mais j'avais beau me fouiller les méninges
aucun fil ne conduisait à ce treize
fatidique et rien n'arriverait donc (*T*, 3)

L'« impasse » dont il est question dans ce poème renvoie à la stase du sujet d'énonciation dans un espace-temps mental labyrinthique, ainsi que l'indique la proposition « mais j'avais beau me fouiller les méninges ». Ce « fil » que le sujet recherche correspond donc à ce qui assurerait la continuité du temps, à ce qui permettrait au sujet de « progresser » dans ce labyrinthe temporel. L'emploi du substantif « trame » dans le poème cité précédemment (« dans les parois du labyrinthe urbain / dont la trame sans arrêt m'échappait ») renforce la métaphore du fil d'Ariane dans la mesure où, au sens propre, ce substantif désigne la somme des fils qui croisent

⁶⁰ Paul Auster, *Cité de verre*, Paris, Actes Sud, 1987, p. 8.

⁶¹ Michel Biron, *op. cit.*, p. 83.

les fils de la chaîne sur un métier à tisser. Le fil de trame, comme le fil d'Ariane, a un rôle de liaison ; or, c'est précisément cela qui fait défaut au sujet, celui-ci étant « figé » au seuil du treize octobre. La métaphore du labyrinthe thématise ainsi la question du temps – et de sa narration – dans *Trivialités* et indique par là que la ville, même intériorisée, demeure problématique chez Beaulieu.

Par ailleurs, le substantif « trame » signifie également, au sens figuré, ce qui constitue la structure, le fond sur lequel se déploie le récit dans une œuvre littéraire ou cinématographique, comme dans l'expression « la trame d'un récit ». L'intrigue, dans le recueil, réside dans la possibilité et la nécessité, pour le sujet, de mettre en forme le temps passé, soit celui des événements, de les intégrer dans une trame, un récit chronologique par lequel pourrait advenir la connaissance du passé et, par là, une certaine connaissance de soi. Le sujet cherche ainsi à configurer sa vie, à lui donner une structure par le biais de la narration et, surtout, une « signification d'ensemble qui régit celle des événements singuliers⁶² », rejoignant par là la définition que donne Bourassa de la mise en intrigue de Ricœur :

dans notre méconnaissance
 crasse des événements du passé
 pour en connaître enfin la tessiture
 que l'on décèlerait en filigrane
 Mařakovsky Lorca Roque Dalton
 Rupert Brooke et Percy Bysshe Shelley
 dans le moindre des mes agissements (T, 22)

Le substantif « tessiture », qui désigne l'ensemble ou le registre des sons qu'une voix ou un instrument de musique peut couvrir de manière aisée, indique que la recherche du sujet se situe dans l'écriture : « connaître enfin la tessiture » des événements, c'est en effet en prendre la mesure dans l'écriture, c'est leur donner une forme en poésie. Le substantif « filigrane » dont nous avons brièvement parlé dans le chapitre précédent pour définir une manière singulière de voir apparaît de nouveau dans *Trivialités* et sert ici à lier écriture et vie, puisque la connaissance du passé par le biais de l'écriture se répercute sur le présent du sujet d'énonciation, le passé se laissant deviner « dans le moindre de [s]es agissements » (T, 22). La poésie se voit investie

⁶² Lucie Bourassa, *op. cit.*, p. 51.

d'une fonction de révélation, d'éclaircissement, ce qu'illustrent l'énumération de noms de poètes dans le poème vingt-deux de même que les multiples adresses du sujet à l'entité poème : celui-ci est un « oracle » (T, 78) qui doit « révéler » (T, 11) quelque chose du passé pour mieux « voir » dans le présent. La structure narrative dans *Trivialités* prend ainsi forme à partir d'un « but » précis, à savoir celui de l'éclaircissement de la vie du « je ». Le « moyen » mis en œuvre par le « je » pour parvenir à cette fin consiste en la restitution, dans l'écriture, d'une chronologie aux événements marquants de sa vie.

Notons par ailleurs que l'adresse du « je » au « poème » dans *Trivialités* est omniprésente. Nous étudierons cette particularité de l'énonciation dans le chapitre suivant, néanmoins, il convient de mentionner, à ce stade-ci de l'analyse, que l'adresse lyrique situe l'enjeu du recueil dans la poésie et non dans le récit de soi, à l'inverse de ce qu'affirme Michel Biron. En effet, celui-ci estime que la rue Draper, chez Beaulieu, « déplace la poésie sur le terrain plus banal du récit de soi⁶³ ». Or, s'il est vrai que la quête du sujet s'apparente au « récit de soi », il n'en demeure pas moins que l'adresse au poème marque la rupture entre ce qui se présenterait, en l'absence de cette adresse lyrique, comme un simple récit de soi et ce qui se lit plutôt comme la transformation de l'événement dans et par la parole poétique, ce que le premier poème du recueil met en jeu :

tant tu te sens la plupart du temps mort
à ce qu'on appelle l'amour poème
et que du simple fait de le savoir
tu perdes tout désir de te transcrire
sur cette page exsangue où je t'attends (T, 1)

Les événements ne peuvent prendre leur sens que dans le poème : le fait que le « je » attende que le poème se transcrive sur la page indique en effet que le récit de soi n'a de valeur que passé au filtre du poème⁶⁴. Le « poème » représente sans aucun doute un double du sujet

⁶³ Michel Biron, *op. cit.*, p. 84.

⁶⁴ C'est également ce que croit Guy Cloutier : « Tout le reste, les occurrences de la vie, ces trivialités pas aussi banales qu'on voudrait le croire, tout ce bric-à-brac grossier, comme on le dit d'un matériau, dont se constitue la vie, n'acquiert de sens et de pertinence qu'une fois passé au sas impitoyable du poème, l'interlocuteur privilégié, seul susceptible de lui ouvrir l'accès à l'apaisement de l'âme "comme l'Ares d'un monde où, écrit Borges, tout est en même temps simple et mystérieux, évident et secret, superficiel et profond". » (Guy Cloutier, « Préface », *op. cit.*, n.p.)

d'énonciation, mais c'est précisément dans ce mouvement du « je » vers le « poème » que *Trivialités* transforme l'autobiographie en lyrisme, mouvement dont nous reparlerons plus en détail dans le prochain chapitre.

2.3 Entrelacement des temporalités

L'entreprise de Beaulieu dans *Trivialités* s'apparente à l'écriture d'un journal « du passé » : de poème en poème les noms propres défilent – noms de lieux, ainsi que nous l'avons dit précédemment, mais également de femmes – et permettent au sujet de rétablir une forme d'ordre dans la somme des événements qui constituent la « trame » de la vie du sujet, chacun de ces événements formant à lui seul une sorte de « micro-récit », comme dans le poème suivant :

cet automne-là Claire s'envolait
pour Paris bien que ne voulant pas
la veille de son départ la question
s'étant posée que vous fassiez l'amour
du moins ne te repoussait-elle pas
mais elle avait appelé de là-bas
confié son message au répondeur
des amis chez qui tu vivais depuis
huit mois ce février de la rupture
avec Jacqueline et tu rappelais
la nuit même et l'entendais s'éveiller
venir à toi murmurer qu'elle t'aime (T, 104)

Une chronologie s'esquisse dans ce poème à partir des noms de femmes, qui sont liés à des marqueurs temporels (« cet automne-là Claire » ; « huit mois ce février de la rupture / avec Jacqueline »), et permettent en ce sens au sujet de mettre en forme cet épisode du passé. De même, un certain schéma temporel est respecté à travers la concordance du temps des verbes au passé. Ainsi, du point de vue de la structure narrative, la ville vient créer une intrigue dans *Trivialités*, et ce, à deux niveaux. D'une part, l'intrigue prend forme dans le recueil à travers la métaphore du labyrinthe urbain qui réfère à un espace-temps mental que le sujet parcourt dans l'écriture : le temps raconté, soit les multiples petits épisodes, constitue la « matière » de ce labyrinthe urbain. D'autre part, le temps raconté se divise en plusieurs petits épisodes, voire

plusieurs petites « intrigues », surtout amoureuses, qui mettent en jeu des « totalités temporelles opérant une synthèse de l'hétérogène⁶⁵ » comme dans le poème cité précédemment où les faits sont intégrés dans une « narration » ayant un début (le départ de Montréal de Claire) et une fin (l'affirmation de l'amour de Claire).

Or, il est significatif que Beaulieu emploie l'imparfait plutôt que le passé simple lorsqu'il s'agit d'indiquer un procès passé singulier : dans les propositions « cet automne-là Claire s'envolait » et « et tu rappelais / la nuit même », l'événement est perçu « de l'intérieur dans son déroulement » et l'imparfait « efface ses limites⁶⁶ », alors que le passé simple aurait indiqué une délimitation précise dans le temps. Suivant la distinction courante, l'imparfait signale l'aspect sécant du procès ; le passé simple, son aspect non-sécant. Cet emploi particulier de l'imparfait nous incite à penser que le temps dans *Trivialités* n'est pas seulement raconté, mais « revécu » ; le poème actualise même le souvenir en l'intégrant à la situation d'énonciation. Le dernier vers du poème, « venir à toi murmurer qu'elle t'aime », est à cet égard tout à fait révélateur puisque c'est l'indicatif présent qui est utilisé par Beaulieu ; l'emploi de ce temps de verbe rattache l'énoncé à la situation d'énonciation et fait en sorte que le procès est « présenté comme vrai au moment de l'énonciation⁶⁷ ». Nombreux sont les poèmes dans *Trivialités* qui mettent en jeu un tel usage des temps verbaux ; il résulte de cette configuration temporelle particulière un entremêlement du temps raconté et du temps du raconter.

Les marqueurs temporels disséminés dans le recueil mettent par ailleurs en jeu une forme de glissement du point de vue temporel. Par exemple, du point de vue logique, les deux premiers vers du poème 103, « et je m'éveille à peine un treize octobre / les mois passent le lent hiver achève » (*T*, 103), apparaissent erronés : il est en effet impossible que le sujet se situe à la fois à l'automne et à la fin de l'hiver. S'il est clair que le syntagme « treize octobre » réfère au moment de l'énonciation, soit au temps du raconter, et que le substantif « hiver » réfère au temps raconté, reste que l'usage du seul présent de l'énonciation dans les deux propositions estompe la différence entre ces deux temporalités. Dès lors, la possibilité de restituer une

⁶⁵ Paul Ricœur, *Temps et récit II*, *op. cit.*, p. 18.

⁶⁶ Martin Riegel *et al.*, *op. cit.*, p. 308.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 299.

chronologie, de fixer des repères temporels précis se trouve mise à mal ; la trame, le fil que le sujet recherche se dissout dans l'entrecroisement du passé – qui se vit au présent dans le poème – et du présent de l'énonciation. Si nous avons dit précédemment que *Trivialités* constituait en quelque sorte un journal, il nous faut, au second regard, relativiser cette affirmation, dans la mesure où, comme l'indique lui-même le sujet, « des détails chronologiques [lui] échappent » (*T*, 55) ; le recueil se lit en ce sens plus comme l'écriture « ratée » d'un journal. Plutôt que de mettre en lumière le « sens » des événements, le poème l'opacifie, puisque l'événement est revécu à même l'écriture : comme nous l'avons montré, le temps raconté et le temps du raconter s'entremêlent et empêchent toute prise de distance par rapport aux événements, faisant remonter à la surface du poème les émotions ressenties lors de leur occurrence. En effet, plus le sujet cherche à prendre la mesure de sa vie dans l'écriture, à conférer une unité au temps de sa vie, plus son esprit se trouve « écartelé » entre le passé – que l'on peut définir comme un « présent du passé » puisque les événements sont revécus dans l'écriture – et le présent de l'écriture, ainsi qu'en témoigne l'entremêlement du temps raconté et du temps du raconter.

Par ailleurs, la structure grammaticale du recueil contribue également à mettre à mal la chronologie des événements. En effet, s'il s'agit pour le sujet de se retrouver dans l'espace-temps mental du « labyrinthe urbain », force est de constater que cette entreprise est vouée à l'échec par la forme même du recueil, à laquelle fait écho le substantif « parenthèse » employé dans le soixantième poème : *Trivialités* peut en effet se lire comme une immense parenthèse en raison, d'une part, des enjambements qui structurent tout le texte et, d'autre part, en vertu de l'adresse inaugurale du recueil, « imagine savoir » (*T*, 1). Allié à l'absence de ponctuation, l'enjambement utilisé par Beaulieu pour lier les poèmes entre eux fait du texte une seule et unique phrase incomplète. Incomplète, parce que le verbe « savoir » dans le premier vers du recueil ne comporte aucun complément d'objet, étant immédiatement suivi de deux compléments circonstanciels, « un douze octobre / un vendredi devant les viandes froides / et le morceau de fromage chambré », auxquels se greffe une subordonnée relative, « que tu manges seul encore une fois » qui réfère au « morceau de fromage chambré ». Chaque proposition fonctionne comme une parenthèse par rapport à la précédente puisque chaque

vers s'ajoute au suivant dans une chaîne de propositions relatives ou complétives s'étendant sur 114 pages. L'absence de ponctuation permet également de lire le recueil comme une seule immense phrase. Cette structure particulière où la parenthèse joue un rôle fondamental inscrit le recueil dans le registre de l'accessoire, du superflu : le sujet se *dépense* littéralement dans l'écriture, mais n'aboutit jamais au mot « fin ».

2.4 « Raconter » ?

Trivialités peut également se lire comme une longue digression en raison des multiples commentaires métapoétiques dans les poèmes. En effet, les réflexions sur le processus d'écriture même occupent une place importante dans le recueil ; par le biais de ces commentaires, c'est la possibilité de « raconter » qui est interrogée :

que la télévision je n'oublie pas
 ma belle-sœur Geneviève mes six
 neveux et nièces que je désirais
 par ailleurs voir grandir d'un peu plus près
 dont l'âge s'échelonne de dix-neuf
 à quatre ans mais passons pour le moment
 sinon nous risquons de perdre le fil
 conducteur autour duquel je m'enroule
 écheveau par écheveau sa vibration
 ainsi qu'au bout d'un doigt laissé glisser
 sur le pourtour légèrement mouillé
 d'un ballon de rouge et je racontais (*T*, 10)

Le doigt qui trace des cercles sur le pourtour d'un verre de vin matérialise l'idée d'une parole qui s'enroule autour d'elle-même, une parole « circulaire » en quelque sorte, puisque le temps raconté est constamment interrompu, dans le recueil, par des retours au temps du raconter, ainsi que l'illustrent les propositions qui réfèrent à la situation d'énonciation et au procès en cours, à savoir celui de la narration (« mais passons pour le moment » ; « sinon nous risquons de perdre le fil » ; « et je racontais »). De la proposition ouvrant le recueil, « imagine savoir » (*T*, 1), jusqu'au tout dernier vers, « tu ne sortiras pas de Montréal » (*T*, 114), les « couches » de langage s'accumulent et « les événements s'opacifient » (*T*, 65), parce qu'ils sont constamment

entrecoupés par des digressions et des références à la situation d'énonciation. Aussi, s'il y a intrigue dans *Trivialités*, c'est dans la mise en forme du temps qu'elle prend forme, dans la recherche d'une chronologie qui lierait ensemble les événements. Or, le temps, dans le recueil, ne correspond pas à un temps linéaire, mais plutôt au temps de l'énonciation, de la parole, qui se déploie de manière circulaire dans le recueil, de digression en digression – un peu à la manière d'un « flux de conscience » empêchant en quelque sorte le sujet de « synthétiser » les événements formant la trame de sa vie, de les prendre ensemble dans un tout cohérent. La narration se voit ainsi mise à mal dans *Trivialités* : ce que le sujet « raconte » dans ce recueil, ce n'est pas tant l'histoire de sa vie, mais plutôt l'impossibilité d'élaborer un « récit » à partir de celle-ci. L'intrigue, dans *Trivialités*, parvient ainsi à un résultat et répond en ce sens à la définition qu'en donne Ricœur, mais ce résultat est celui de l'échec de la quête, ainsi qu'en témoigne le dernier poème du recueil :

pour toujours et tu pars sans me laisser
l'occasion de réagir autrement
qu'en silence le visage enfoncé
le temps d'entendre la porte fermer
dans l'oreiller dormir et m'éveiller
huit mois plus tôt quand tu n'existais pas
encore il s'en faut d'une autre semaine
et ça tombe bien je suis à Québec
tu ne sortiras pas de Montréal (*T*, 114)

Le dernier vers du recueil signe à lui seul l'échec de la narration dans *Trivialités* : le « poème », auquel le « tu » réfère dans ce vers, est inapte à trouver le chemin, la trame qui permettrait au sujet, le « je », de quitter le labyrinthe urbain. Ne pas sortir de Montréal, cela implique également que la ville « habite » le sujet autant, sinon plus, que le sujet ne l'habite. À cet égard, il est fort significatif que le « je » ne se trouve pas physiquement à Montréal (« et ça tombe bien je suis à Québec »). Néanmoins, le « poème », ce double auquel s'adresse le « je » tout au long du recueil, demeure à Montréal : la fin du recueil, qui signale le retour au silence « pour toujours » du « poème », ne signifie pas pour autant que la ville ne continue pas de poser problème, qu'elle n'est plus le lieu d'une expérience au sens d'Agamben. L'échec de la

narration dans *Trivialités* met plutôt en lumière ce qui, de l'expérience urbaine, demeure indicible et dont seul le rêve (« dormir ») peut prendre le relais, au cœur du silence.

2.5 L'échec de la narration

Au début de cette section, nous nous sommes demandé si la ville, dans *Trivialités*, contribuait à créer une intrigue, au sens d'une trame narrative ou si elle n'appartenait qu'à un passé révolu, le sujet se situant, au seuil du recueil, dans un « temps mort ». Il apparaît, après avoir étudié la configuration temporelle de quelques poèmes représentatifs du recueil, que la ville vient effectivement y créer plusieurs intrigues. À un premier niveau, *Trivialités* est en effet structuré par de multiples petites intrigues, surtout amoureuses. Ces intrigues sont incluses dans une macrostructure qui relève également de l'intrigue en raison de la présence de la métaphore du labyrinthe urbain. La « quête » du sujet d'énonciation, qui est de retracer, par l'écriture, le fil des événements constituant la trame de sa vie, apparaît toutefois impossible à réaliser, ainsi que le signale l'entremêlement du temps raconté et du temps du raconter dans le recueil. Les événements racontés sont revécus dans le présent de l'écriture en même temps que le sujet livre, dans le présent de l'énonciation, des commentaires métapoétiques sur son entreprise d'écriture. D'autre part, la structure même du recueil, lequel fonctionne par digression, traduit l'impossibilité de synthétiser ces épisodes en un tout cohérent régi par une chronologie.

Or, l'impossibilité de rassembler ces événements en un ensemble ayant un début, un milieu et une fin traduit une expérience du temps tout à fait singulière : à travers l'entrelacement du temps raconté – celui des amours passées, des rencontres fortuites dans la ville – et du temps du raconter, c'est une expérience du temps kaléidoscopique que Beaulieu met en jeu dans *Trivialités*. L'écriture est portée par un flux d'images, de souvenirs qui ne comportent pas de délimitations temporelles précises et qui sont revécus au présent, dans l'écriture, comme c'était le cas dans *Kaléidoscope* :

Kaléidoscope ou les aléas du corps grave : non point répétition d'un passé en vue d'une réification des souvenirs, mais plutôt *création* de souvenirs précis dont la détermination espace-temps reste communément non précisée – et du même coup renouvelé

sensible de l'existence – à partir de la conscience du corps dont l'espace même infléchit, par la revivification créée, une conscience du temps *kaléidoscopique*⁶⁸.

À la différence de *Kaléidoscope* où c'était la situation du sujet *dans* la ville qui provoquait la remémoration et la création de souvenirs, c'est plutôt à partir de l'échec de la narration que se déploie cette temporalité kaléidoscopique dans *Trivialités*. Dès lors, il nous semble que l'expérience urbaine dans *Trivialités* est avant tout une expérience du temps et du langage : c'est dans l'écriture, à travers ce parcours mental dans le labyrinthe urbain, que se révèle cette « conscience du temps *kaléidoscopique* ». De fragment en fragment, le passé se réactualise dans le présent de l'énonciation, se mélangeant au quotidien banal du sujet poétique, qui est ponctué de références à l'acte même d'écriture. Ce n'est pas tant la « somme » d'une vie dont le lecteur fait l'expérience à la lecture de *Trivialités* : en filigrane à cette immense phrase unique que constitue le recueil, c'est plutôt la « tessiture » d'une voix que le lecteur entendra à travers la somme des trivialités, à travers cette *dépense* infinie du sujet dans l'écriture.

⁶⁸ Isabelle Miron, « La quête de sens chez Michel Beaulieu et Juan Garcia », thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2004, p. 86.

Chapitre III

Poésie et récit dans *Kaléidoscope* et dans *Trivialités*

1. Théorie des genres

1.1 La problématique de l'énonciation

Jusqu'à présent, nous avons montré comment l'expérience urbaine chez Beaulieu générerait du « récit » à même le poème. Dans *Kaléidoscope*, le déplacement du sujet à travers de multiples villes étrangères conduit en effet celui-ci à faire l'expérience du non-lieu au sens de Marc Augé. Cette expérience particulière, de même que celle du mouvement qui mène le sujet de ville en ville, fait surgir des fragments mémoriels à partir desquels se met en branle une forme de récit. Nous avons également vu que, à l'inverse de *Kaléidoscope*, *Trivialités* propose plutôt une expérience urbaine fondée sur l'immobilité, ce recueil mettant en effet en scène un sujet poétique qui parcourt mentalement Montréal à la recherche d'une trame qui lierait les événements qu'il a vécus antérieurement. La ville, dans ce recueil, se trouve ainsi intériorisée et fournit matière à intrigue et, de ce fait, matière à récit. Or, la quête du sujet apparaît vouée à l'échec et demeure inachevée dans la mesure où le temps raconté, soit le temps des souvenirs, s'entremêle sans cesse au temps raconté, soit le temps de l'écriture.

Aussi, bien que ces deux recueils présentent une poétique sensiblement différente, il n'en demeure pas moins que l'expérience urbaine dans *Kaléidoscope* et dans *Trivialités* engendre du récit. L'insertion de celui-ci à même le poème implique une réflexion sur les régimes d'énonciation, ainsi que l'a montré Dominique Combe dans *Poésie et récit*. Dès lors, nous nous demanderons comment s'effectue dans les recueils le partage entre les régimes d'énonciation du récit et du discours, régimes respectivement associés par Combe à la narration (ou la fiction) et à la poésie : quelle(s) fonction(s) doit-on attribuer à chacun de ces plans d'énonciation dans l'économie générale du poème ? De même, la distinction entre discours et récit appelle une réflexion sur la nature du sujet qui s'énonce dans les recueils : si *Kaléidoscope* et *Trivialités* mettent tous deux en scène un « je », faut-il nécessairement en conclure à l'identité entre cet énonciateur et le sujet de l'énoncé ? *Qui s'énonce* dans ces recueils ? Enfin, nous nous interrogerons sur le statut de la fiction dans les deux recueils à l'étude, dans la mesure où la

nature problématique du sujet poétique introduit du « jeu » dans les catégories de la vérité et de la fiction, de l'imaginaire et du « réel ».

Nous donnerons, dans un premier temps, les grandes lignes de la réflexion sur les genres littéraires telle qu'elle s'est déclinée au cours des siècles derniers. Nous nous référerons d'abord à Gérard Genette, qui, dans *Introduction à l'architexte*, propose une synthèse de l'histoire de la théorie des genres de manière à mettre en lumière la façon dont la critique en est venue à associer la poésie exclusivement au lyrisme. Nous verrons ensuite qu'à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e le récit s'est vu banni du genre poétique à partir d'une « rhétorique des genres » prenant forme à partir des textes de Mallarmé. Suivant la réflexion de Combe dans *Poésie et récit*, nous remettrons en question ce partage des genres pour montrer que les frontières entre poésie et récit s'avèrent en réalité poreuses en raison de l'énonciation ambivalente que met en jeu la poésie.

Dans un deuxième temps, nous analyserons les plans d'énonciation dans *Kaléidoscope* et dans *Trivialités* avec, en tête, l'hypothèse suivante : l'entrelacement des régimes d'énonciation dans ces deux recueils dit l'impossible « unité » du sujet d'énonciation, lequel se métamorphose au fil des poèmes : il n'y aurait pas, chez Beaulieu, *une* voix autoritaire et centralisée à partir de laquelle s'articule le poème, mais bien une multitude de voix qui investissent le poème à travers la mise en scène de « personnages » lyriques dans *Kaléidoscope*, de même que par le biais de la réactualisation d'une mémoire collective et poétique dans *Trivialités*.

1.2 Le « genre » lyrique

Dans *Introduction à l'architexte*, Gérard Genette montre que la tripartition classique des genres (lyrique, épique, dramatique) procède d'une distorsion de la réflexion d'Aristote sur les genres dans la *Poétique*, distorsion sur laquelle s'est érigée toute une tradition critique. Sans donner le détail de la réflexion de Genette, soulignons tout de même qu'il montre que, chez Aristote, la poésie est exclusivement définie comme étant représentative (ou imitative) et qu'elle se divise en deux modes : le narratif et le dramatique. La poésie lyrique ne fait donc l'objet d'aucune définition dans la *Poétique* ; au XVIII^e siècle, l'abbé Batteux tente de réintégrer

celle-ci dans le système aristotélicien en soutenant qu'elle est également représentative parce qu'elle « chante les sentiments ou les passions imitées¹ ». Johann Adolf Schlegel, qui est le traducteur allemand de Batteux, conteste cette idée et affirme plutôt que la forme lyrique est « subjective », par opposition à la dramatique qui serait « objective » et l'épique, « subjective-objective ». Le passage de cette triade à celle que nous connaissons aujourd'hui (poésie, récit, théâtre) a eu lieu au XIX^e siècle alors que la poésie lyrique est devenue l'« archétype de la poésie pure² » et que le roman, qui s'est développé en marge des trois « genres » de la triade classique, est devenu « l'archétype³ » du « récit », lequel, même s'il est un mode de discours, est devenu un « genre ». Combe montre que l'idée d'une « poésie pure » s'est cristallisée à la fin du XIX^e siècle avec Mallarmé, notamment, qui a banni le récit du genre poétique en distinguant le « langage brut » du « langage essentiel » dans *Crise de vers*. À ses yeux, le langage essentiel, soit celui de la poésie, réalise les « virtualités » de la langue brute dans la mesure où c'est la « notion pure », et non « l'objet » désigné par la parole, qui est évoquée. Par cette rhétorique « négative », Mallarmé exclut de la poésie tout acte de langage fondé sur la référentialité, comme la narration et la description.

Au XX^e siècle, la distinction entre poésie et récit s'effectue, dans la critique allemande, à partir d'une réflexion sur la nature du « sujet lyrique ». La question des genres littéraires revient à l'avant-scène en 1957 avec la *Logique des genres littéraires* de Käte Hamburger, ouvrage qui constitue une référence dans ce domaine, parce qu'il prend appui sur la linguistique et la pragmatique, avenues encore explorées aujourd'hui pour définir les genres littéraires et, plus particulièrement, la poésie. La théoricienne propose dans cet essai de réduire la triade romantique à un système dualiste fondé sur le rapport entre ces genres et le système énonciatif de la langue. Hamburger propose de distinguer le « genre lyrique » du « genre fictionnel » en fonction du sujet qui s'énonce dans le texte. Pour Hamburger, dans le genre fictionnel « l'énonciation » n'est pas le fait de l'auteur mais de multiples « Je-Origine fictifs », tandis que

¹ Charles Batteux, cité par Gérard Genette, « Introduction à l'architexte », dans Gérard Genette *et al.*, *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, p. 116.

² Antoine Compagnon, « La notion de genre : le système aujourd'hui », Paris, 20 avril 2011, <http://www.fabula.org/compagnon/genre8.php>, [9 août 2011].

³ *Loc. cit.*

dans le genre lyrique, le « je » qui s'énonce est bien « réel » et ne constitue pas un personnage de fiction, ce qui amène la critique à postuler que « le JE lyrique, si controversé, est un sujet d'énonciation⁴ » alors que ce ne serait pas le cas dans les textes littéraires non lyriques⁵.

Pour Combe, le système des genres de Käte Hamburger est « un ultime avatar de la rhétorique dualiste apparue avec Mallarmé, systématisée à travers une argumentation philosophique et linguistique⁶ ». Néanmoins, l'ouvrage de Hamburger ouvre un champ d'exploration pour la théorie des genres contemporaine parce qu'elle situe la question de l'énonciation au cœur de sa réflexion ; Combe, dans *Poésie et récit*, prend également appui sur la théorie de l'énonciation. Or, à l'inverse de Hamburger, qui voit uniquement dans le « je » lyrique un « sujet d'énonciation », Combe postule que

la référence du JE lyrique est un mixte indécidable d'autobiographie et de fiction. En d'autres termes, dans le poème lyrique, le pronom JE, certes dominant, réfère simultanément et indissociablement à une figure « réelle », historique, biographique, du poète en tant que personne, et à une figure entièrement construite, fictive. Par conséquent, la référence au JE lyrique est essentiellement « dédoublée », à l'instar de la référence métaphorique telle que la décrit Ricœur⁷.

Pour Combe, le double statut du sujet lyrique produirait une « “redescription” » de la réalité à travers la fiction – c'est-à-dire “fiction” au sens épistémologique de “modèle”⁸ ». Notons que ce processus de « redescription de la réalité à travers la fiction » n'est pas loin de l'expérience artistique telle que la conçoit Hamburger dans la mesure où, pour celle-ci, la poésie – et la littérature de manière générale – est une expérience de transformation de la réalité par l'art, à

⁴ Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, traduit de l'allemand par Pierre Cadiot, Paris, Seuil, 1986 [1959 pour le texte en allemand], p. 208.

⁵ Hamburger se défend toutefois de céder au biographisme : pour la théoricienne, si le « je » lyrique recouvre la personne de l'auteur, il n'en demeure pas moins que « l'identité logique ne signifie pas, dans ce cas, que tous les énoncés d'un poème, ou même le poème dans son entier, doivent correspondre à une expérience réelle de l'auteur ». La notion d'« expérience » renvoie chez elle à la conception de la création artistique chez Goethe, laquelle se fonde sur la transformation de l'expérience « vécue » par l'art. (*Ibid.*, p. 241.)

⁶ Dominique Combe, *Poésie et récit*, Paris, J. Corti, 1989, p. 159.

⁷ *Ibid.*, p. 162-163.

⁸ *Loc. cit.*

l'exception près que Hamburger n'emploie pas le terme « fiction » pour décrire ce phénomène, parce que ce terme réfère chez elle à la « pure invention de l'imagination⁹ ».

La différence entre la conception du sujet lyrique chez Hamburger et chez Combe est que pour la première le sujet lyrique se distingue du sujet « fictionnel » par nature, alors que pour le second le sujet lyrique est foncièrement ambivalent et manifeste, selon les œuvres, divers degrés de « fictionnalisation ». Combe propose en ce sens de considérer le sujet lyrique d'un point de vue dynamique :

Plutôt que d'inscrire les œuvres dans des catégories génériques « fixistes » comme « autobiographie » et « fiction » – et par là d'opposer *sub specie aeternitatis* un Moi lyrique à un « Moi fictionnel » ou « autobiographique », mieux vaudrait sans doute envisager le problème d'un point de vue dynamique, comme un processus, une transformation, ou mieux encore, un « jeu ». Ainsi, le sujet lyrique apparaîtrait comme un sujet autobiographique « fictionnalisé », ou du moins en voie de « fictionnalisation » – et, réciproquement, un sujet « fictif » réinscrit dans la réalité empirique, selon un mouvement pendulaire qui rend compte de l'ambivalence défiant toute définition critique, jusqu'à l'aporie¹⁰.

Le sujet lyrique est ainsi, selon Combe, un sujet constamment en mouvement qui se construit – et se déconstruit – au fil du poème : l'énonciation en poésie est en ce sens « performative¹¹ ». Le critique rapproche l'idée de performativité du poème à la notion d'ipséité¹² développée par Ricœur dans *Soi-même comme un autre* en argumentant que l'« identité » du sujet lyrique ne relève pas d'un « rapport du même au même », étant plutôt en perpétuel devenir, quoique reconnaissable sous les « multiples masques » qu'elle emprunte.

L'idée d'une performativité du sujet lyrique n'est pas sans parenté avec la conception du sujet poétique d'Henri Meschonnic : dans un article sur Gaston Miron, celui-ci neutralise

⁹ Dominique Combe, « La référence dédoublée », dans Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, p. 61.

¹⁰ *Ibid.*, p. 55-56.

¹¹ *Ibid.*, p. 63.

¹² Pour Ricœur, l'identité de celui qui dit « je » se construit à travers la « mêmété » et l'« ipséité », c'est-à-dire que, d'une part, cette identité repose sur des propriétés qui sont permanentes dans le temps (comme le caractère d'un sujet) et, d'autre part, que le « soi » est constamment travaillé par l'altérité, par un « autre » en soi, ce qui, selon Ricœur, n'implique « aucune assertion concernant un prétendu noyau non changeant de la personnalité » (Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 13). Le maintien de soi, la permanence dans le temps pour l'identité au sens d'*ipse* passe, pour le philosophe, par la parole parce que chaque fois qu'une personne dit « je » elle se définit comme sujet par rapport à l'autre.

l'opposition formulée par Hegel entre poésie lyrique et poésie épique de même que l'opposition entre subjectivité et objectivité – opposition qui se retrouve chez Hamburger et que dénonce Combe – en postulant que le sujet lyrique est « passage de je en je » au sens où le sujet se trouve toujours en mouvement, « transformant soi et l'autre¹³ » et abolissant les frontières entre intériorité et extériorité par sa parole. Ce serait, pour l'auteur de *Critique du rythme*, le mouvement du texte, son *rythme* propre¹⁴, qui fonderait l'identité mouvante du sujet lyrique.

Il importait de faire le détour par les textes de Genette et de Hamburger pour en arriver à celui de Combe, parce que la dimension critique de *Poésie et récit* ne se comprend qu'à l'aune de l'histoire de la théorie des genres telle qu'elle s'est développée au cours des cinquante dernières années. Si aucune typologie ne peut véritablement rendre compte du caractère foncièrement hétérogène de l'énonciation dans la poésie, une approche comme celle de Combe nous semble beaucoup plus féconde, dans la mesure où elle prend en compte les divers paramètres de l'énonciation et en étudie les interactions dans les œuvres poétiques sans pour autant déboucher sur un système figé.

Avant d'analyser les recueils de Beaulieu, il convient toutefois de mentionner que, dans un article postérieur à *Poésie et récit*, Combe a nuancé la thèse principale de cet ouvrage, à savoir que le refus du récit, à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, a mené tout droit à une « rhétorique des genres » qui a influencé bon nombre de poètes au siècle dernier. En effet, en 2002, soit treize ans après la parution de *Poésie et récit*, Combe a indiqué que cette thèse était quelque peu « réductrice » dans la mesure où « cette rhétorique mallarméenne, dont [il a] suivi la filiation jusqu'aux poètes contemporains (Bonnefoy, par exemple) n'est qu'une rhétorique

¹³ Henri Meschonnic, « L'épopée de l'amour », *Études françaises*, vol. 35, n° 2-3, 1999, p. 99.

¹⁴ Sans entrer dans le détail de la théorie de Meschonnic, mentionnons néanmoins que le rythme se conçoit chez lui comme une « forme-sens du temps » inscrite dans le texte, laquelle devient également une « forme sens du temps pour le lecteur ». Lucie Bourassa, inspirée par Meschonnic, définit quant à elle le rythme comme « une disposition de “marques” à tous les niveaux du discours [...] qui organisent un découpage (des groupements, des intervalles) et des rapports qui se créent entre ces diverses marques et les différents niveaux de découpage qu'elles instaurent » (Lucie Bourassa, « Tensions et rythmes », *Voix et images*, vol. 16, n° 3, printemps 1991, p. 431). Le rythme, ainsi défini par Bourassa, concerne autant le « dit » que le « dire » dans le poème et ne se limite surtout pas à la versification et autres procédés rythmiques que l'on pourrait qualifier de « classiques ».

parmi d'autres¹⁵ ». Ainsi, parallèlement au refus de l'anecdote proclamé par Breton en 1924 dans le *Manifeste du surréalisme* se développe une poésie comme celle de Guillevic et de Queneau, laquelle, selon Combe, accueille l'anecdote et « cultive le prosaïsme et les procédés qui lui sont attachés – la narration, la description, le didactisme¹⁶ ». Il nous semble que Beaulieu s'inscrit directement dans cette lignée de poètes qui recourent au « trivial, à l'humour ou à l'ironie » pour défaire « le sérieux, la métaphysique du “haut langage” et du sublime¹⁷ ». Nous aurons l'occasion de revenir sur cette dimension importante dans l'œuvre de Beaulieu ; pour l'instant, nous examinerons la configuration des régimes d'énonciation dans *Kaléidoscope* et dans *Trivialités* pour tenter de définir le type de récit et l'éventuelle « fiction » qu'élabore Beaulieu dans ses recueils.

2. Poésie et récit dans *Kaléidoscope*

2.1 Valeurs du présent

Suivant Combe, nous emprunterons également la terminologie de Benveniste pour analyser les plans d'énonciation dans *Kaléidoscope*. Rappelons brièvement que le linguiste distingue deux types de plans d'énonciation : l'histoire (ou énonciation historique) et le discours (ou énonciation discursive). Ces deux plans se différencient par leur rapport à la situation d'énonciation qui, dans le texte littéraire, constitue la « scène » à partir de laquelle le texte prétend être produit. Cette scène peut être étudiée à partir des marques de personne et des temps verbaux utilisés dans le texte : dans l'énonciation historique, le plan est « débrayé », c'est-à-dire qu'il ne contient aucune référence à la situation d'énonciation, alors que dans l'énonciation discursive, le plan est « embrayé » par le biais de déictiques, soit des éléments du discours comme les temps verbaux et les pronoms personnels qui ne se comprennent que par

¹⁵ Dominique Combe, « Retour du récit, retour au récit (et à *Poésie et récit*) ? », *Degrés*, n° 111, automne 2002, p. 3b.

¹⁶ *Ibid.*, p. 5b.

¹⁷ *Loc. cit.*

rapport à la situation d'énonciation¹⁸. Notons que nous emploierons, dans la suite du texte, la terminologie de Maingueneau¹⁹, lequel parle plutôt de « discours » et de « récit » pour distinguer les plans d'énonciation.

Nous analyserons d'abord la scène d'énonciation dans le deuxième poème de la série « entre autres villes », ce poème étant représentatif de la structure énonciative à l'œuvre dans la série. Soit les deux premières strophes de ce poème :

celle où tu arrives quelques jours
avant tes treize ans dans un orage
de néon descendu du DC-6 ta sœur
verdâtre tes parents regrettent déjà
la fin de semaine qui les oblige
à faire chambre à part à ne pas s'attarder
dans les restaurants et les musées entrecoupés
par un séjour au sommet d'un gratte-ciel
en empruntant deux ascenseurs
dont le premier ne se rend qu'au 86^e
une photographie t'y montre échappant
à l'enfance avec cet air en noir
et blanc de constipation de nonchalance
entremêlées

tu la contournes en remontant
vers la frontière les montagnes
disparues dans la pénombre l'odeur
de l'herbe rasée lors des arrêts
dans les aires de repos tu t'étires
sans mettre le pied dehors
à moins que plusieurs voitures
ne stationnent aux alentours
tu ne vides pas le cendrier tu te masses
la nuque avec les pouces tu n'écoutes
pas la radio (K, 19)

L'emploi du pronom « tu » et du présent de l'indicatif inscrivent le poème dans l'ordre du discours dès le premier vers du poème. Si l'on s'appuie sur la réflexion de Benveniste, le « tu » dans ce poème impliquerait la présence en creux d'un locuteur, le « je ». Il apparaît, dans un

¹⁸ À ce sujet, voir Émile Benveniste, « L'appareil formel de l'énonciation », *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Paris, Gallimard, 1966, p. 79-88.

¹⁹ Dominique Maingueneau, *Linguistique pour le texte littéraire*, 4^e édition, Paris, Nathan, 2003, p. 45.

premier temps, que ce « je » énonce, pour lui-même, des souvenirs du passé : c'est ce qu'indique le deuxième vers, qui contient le complément circonstanciel de temps « avant tes treize ans ». Si l'on s'en tient à la distinction de Benveniste entre récit et discours, nous ne pourrions considérer la série « entre autres villes » qu'en tant que discours énoncé par un locuteur « je ». Certes, la scène énonciative générale de la série « entre autres villes » relève du discours ; cependant, à l'intérieur de cette scène se déploient de subtils jeux énonciatifs, notamment à travers le phénomène de l'adresse lyrique, ce qui nous amènera à reconsidérer la nature générique de *Kaléidoscope*.

Si le poème entier est écrit au présent de l'indicatif, il ne faudrait cependant pas confondre ce présent avec le présent de l'énonciation. En effet, le présent employé par Beaulieu dans « entre autres villes 2 » se rapproche plutôt d'un présent de narration, puisqu'il ne coïncide pas avec le moment de l'énonciation. La valeur temporelle du présent dans le poème de Beaulieu est indiquée par des compléments circonstanciels qui permettent de situer les événements dans un passé relativement éloigné. Le complément circonstanciel de temps « quelques jours après tes treize ans », qui apparaît dans les deux premiers vers du poème, représente le point de référence à partir duquel s'articulent les événements dans le poème. Ainsi, le pronom « la » dans le premier vers de la deuxième strophe (« tu la contournes en remontant ») réfère à la ville visitée peu avant les treize ans du « tu », situant de ce fait les événements relatés dans la deuxième strophe après cette première visite. Le découpage des strophes apparaît en ce sens correspondre à différents épisodes du passé. En raison de l'emploi du présent de narration, il semble que le poème se situe plus dans l'ordre du récit que du discours. Aussi, du point de vue énonciatif, le « je » apparaîtrait-il parler de « “tu” comme d'un “il”, se référant à “un objet placé hors de l'allocution”²⁰ ». Toutefois, la suite du poème complexifie largement cette scène d'énonciation.

En effet, le découpage des strophes ne correspond plus à la chronologie des événements, puisque l'usage du présent de l'indicatif ne permet pas de définir l'antériorité ou la postériorité des événements par rapport au point de référence que constitue la première

²⁰ Joëlle de Sermet, « L'adresse lyrique », dans Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, op. cit., p. 92.

strophe. Bien que certains éléments tels les compléments circonstanciels de temps permettent de supposer l'ordre des événements, il faut cependant noter qu'en certains endroits le présent peut à la fois être un présent de narration, comme dans les premières strophes, et un présent d'énonciation, remettant du coup en question l'appartenance du poème au régime d'énonciation du récit. Par exemple, dans la troisième strophe, le « tu » évoque successivement une promenade avec ses parents et le souvenir d'une photographie qui a été prise avant sa naissance :

tu circules dans les épines
 panoramiques jusqu'à ton père
 penché sur les jumelles tu suis
 l'oiseau plonges derrière un remorqueur
 t'échappes vers la crête
 des bâtiments tu te souviens de la photo
 tous deux appuyés contre la rampe
 elle retient son chapeau
 la robe colle au côté de sa cuisse
 il grimace il s'y plie de plus
 ou moins mauvaise grâce et tu n'existes pas
 encore tu ne les imagines guères nus
 [...]
 elle sourit pour la caméra tu la retrouves
 d'un coup d'œil à quarante ans
 de distance alors que tu n'existais pas (K, 19-20)

Trois événements différents sont évoqués dans cette strophe : la promenade avec les parents, la remémoration de la photographie et le « récit » de la prise de cette photographie. Or, le deuxième événement, soit la prise de la photographie, apparaît impossible à situer temporellement en raison de l'usage du présent : le « tu » peut s'être souvenu de cette photographie lors de la promenade avec ses parents, comme il peut également référer, si l'on admet que le « tu » est celui de l'adresse d'un sujet « je » à lui-même, au présent de l'énonciation, qui coïnciderait avec le présent de la remémoration de la photographie. L'ambiguïté relative à l'emploi du présent dans « entre autres villes 2 » apparaît de manière encore plus évidente dans la cinquième strophe :

tu t'éveilles dans la chambre où la gale
 tombe du mur à l'aube un aiguillon
 perce ta jambe tu comptes les mégots tu examines

de nouveau les pages du magazine de la veille
 [...]

tu ne crains pas d'errer

la nuit parmi le grouillement sporadique

les apparitions le décor t'enveloppe inchangé

dans ta mémoire malgré les pans qui caracolent

en remontant le corridor puis rien puis les pas

de nouveau tu feins de dormir on s'éloigne (K, 21)

La narration, qui débute au moment de l'éveil du sujet, se voit interrompue au milieu de la strophe par un commentaire sur l'événement relaté. Comme dans la strophe précédente, il apparaît impossible de déterminer si ce commentaire se situe dans le présent de l'énonciation ou non. Ce qui semble encore plus important dans cette strophe est le fait que le commentaire soit intégré à la narration même par l'absence de ponctuation dans le poème. Du point de vue syntaxique, le complément de phrase « en remontant le corridor » peut à la fois être rattaché aux « apparitions » que le sujet voit lors de l'événement relaté comme il peut également référer au processus mémoriel. L'usage du présent de l'indicatif chez Beaulieu – usage qui ne se limite pas à *Kaléidoscope* – introduit ainsi du « jeu » dans l'énonciation en ne permettant pas de situer clairement le point de référence à partir duquel les événements sont relatés.

Jusqu'ici, nous avons montré comment au sein même du poème se mettait en place une forme de narration qui appartient au régime d'énonciation du récit, en raison de l'emploi du présent de la narration et de marques circonstancielles qui mettent en jeu une temporalité absolue. Nous avons également vu qu'il n'était pas toujours possible de déterminer si le présent était toujours un présent de narration ou si Beaulieu n'opérait pas un changement de plan énonciatif, faisant basculer le poème dans l'ordre du discours au moyen de l'usage d'un présent qui pourrait être un présent de l'énonciation, comme c'est le cas dans la cinquième strophe.

L'indétermination qui caractérise l'énonciation dans « entre autres villes 2 » est encore plus marquée dans la dernière strophe du poème. D'une part, l'événement relaté, soit le séjour du « tu » et d'une femme à New York, est en effet commenté en même temps qu'il est narré, dans la mesure où le découpage des vers, beaucoup plus brefs que dans les strophes précédentes, marque la présence d'une subjectivité « forte » au sein du poème. En effet, l'accélération du rythme semble correspondre, dans cette strophe, à l'« intensité » des

sensations éprouvées par le « tu » lors de cet événement²¹. D'autre part, les déictiques « ce soir » (K, 25) et « ici » (K, 26) indiquent que le sujet raconte l'événement en se reportant à l'« intérieur » de celui-ci : le point de vue adopté n'est en effet pas celui d'un « narrateur » extérieur à la scène, mais plutôt d'un sujet qui y participe tout en la racontant. La tension énonciative se trouve ainsi portée à son comble dans cette dernière strophe, puisque l'emploi du « tu » témoigne de la distance qu'entretient le « je » par rapport à l'événement raconté, mais, en même temps, cette distance tend à s'estomper par le biais des déictiques qui reportent le « je » à l'intérieur de cette même scène. Récit et discours s'avèrent ainsi indissociables dans « entre autres villes 2 ».

2.2 Fiction et vérité

Par ailleurs, les multiples références à la photographie et au cinéma dans la série « entre autres villes » nous inclinent à croire que l'expérience urbaine, surtout celle que procure le voyage, est indissociable d'une expérience de la fiction, dans la mesure où les images glanées au cours des déplacements du sujet permettent d'articuler un récit, sans pour autant que ce récit ne masque la part d'invention qui lui est inhérente. Dans « entre autres villes 2 », le « je » élabore le récit de la prise de la photographie de ses parents en se déplaçant « à quarante ans / de distance alors qu'[il] n'existai[t] pas » (K, 20). Les sujets photographiés sont mis en mouvement, se voyant en effet attribués une forme d'intériorité : « il grimace il s'y plie de plus / ou moins mauvaise grâce » (K, 20). À partir du récit de la prise de cette photographie, le « je » élabore le récit de sa propre origine : « tu ne les imagines guères nus / dans une chambre d'hôtel tu croiras / à l'opération du Saint-Esprit » (K, 20). Or, il est intéressant de noter que même l'événement peu banal de la venue au monde du sujet se situe dans l'ordre de la fiction. En ce sens, la mise à distance de soi qu'évoquait l'absence du pronom « je » dans le poème devient, dans l'exemple cité, « fictionnalisation » de soi. Le « tu » auquel s'adresse le « je » apparaît dès lors comme un autre « fictif » construit par l'énonciation dans le poème. Les

²¹ Ainsi que l'indiquent ces vers où la tension est à son maximum: « tu bouges le moins / possible une main / dans ses cheveux l'air / ailleurs les muscles / des jambes si tendus / qu'ils te dispersent entre / la douleur et le plaisir » (K, 24).

souvenirs apparaissent ainsi « revécus » tout en ouvrant la voie à une « fictionnalisation » de soi.

Ce procédé ne se limite pas à la série « entre autres villes ». Le long poème intitulé « en regardant les vitrines », dans lequel le sujet se trouve à Montréal, met également en jeu l'idée d'une « fictionnalisation » du moi, et ce, dès les premiers vers du poème : « qu'importe que tu dises vrai la vérité / t'échappe à sa face même » (K, 36). En fait, plus que la mise en fiction du vécu, ces vers disent l'impossibilité de s'en tenir à la « vérité » et, surtout, l'inutilité de distinguer la vérité de la fiction. Il importe peu, en effet, de démarquer le vrai du faux, dans la mesure où l'énonciation lyrique réconcilie les pôles apparemment opposés de l'imaginaire et du « réel », comme il est indiqué dans la dernière strophe du poème :

dire que tout même la nuit dire
ou ne rien dire du tout les mots
les entendre en soi les débiter
contre une cible imaginaire et réelle
quand ils ne se retrouvent plus
dans leur précaire enchevêtrement
le temps peut-être et beaucoup plus
l'illusion le dépaysement
ce paysage qui va par trop de soi
ces rues parcourues depuis l'enfance (K, 40)

Notons que ce poème constitue l'un des rares textes de *Kaléidoscope* où ni le « tu » et ni le « je » n'apparaissent. L'absence de ces pronoms contribue à donner aux infinitifs (« dire », « entendre », « débiter ») les allures d'une marche à suivre, voire d'un programme poétique. Les verbes choisis par Beaulieu pour exprimer ce rapport à la création poétique sont particulièrement significatifs : parce qu'ils se rapportent à la diction, à la voix, ces verbes mettent en un jeu une poétique de la « parole », laquelle apparaît chez Beaulieu comme un espace intermédiaire où l'énonciation oscille entre « fictions du moi et figurations du moi²² », pour reprendre les termes de Laurent Jenny. Plus qu'une transgression volontaire des « genres », celui-ci voit dans la poésie lyrique qui présente des formes d'énonciation ambiguës – comme c'est le cas chez Beaulieu – la recherche d'un « espace “originnaire” de la subjectivité

²² Laurent Jenny, « Fictions du moi et figurations du moi », dans Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, *op. cit.*, p. 99.

poétique où celle-ci vacille entre le devenir fiction de ses propres figures et le redevenir figure de ses fictions²³ ». Notons que les points de vue de Combe et de Jenny diffèrent sur la question de la fiction dans le poème : si le premier voit l'irruption du régime d'énonciation du « récit » dans le poème comme ce qui ouvre la porte à la « fictionnalisation » du sujet lyrique, le deuxième conçoit plutôt la fiction comme étant incluse, à divers degrés, dans toute énonciation lyrique parce que celle-ci constitue d'abord et avant tout un « espace de figuration [qui ne cherche pas] à arrimer le sujet parlant à une littéralité illusoire²⁴ ».

Dans « entre autres villes 2 », les premières strophes se lisent en tant que « devenir fiction » de la figure du moi : en effet, par la mise à distance qu'implique le « tu » et par l'invention du récit de sa venue au monde, le sujet se projette hors de lui-même, dans une fiction. Or, on peut dire qu'il redevient une « figure » de cette fiction, dans la mesure où il « réintègre » celle-ci dans les dernières strophes du poème, puisque les déictiques indiquent que l'événement est perçu de l'intérieur. En effet, les indicateurs temporels (« ce soir ») ne sont plus absolus et situent le sujet à la fois dans le présent de l'énonciation et dans le présent de l'événement.

Le dernier poème de *Kaléidoscope* nous semble confirmer ces propos de Jenny sur le sujet lyrique. Le texte qui clôt le recueil est d'une importance capitale, d'une part, parce qu'il se distingue des autres poèmes au moyen de l'italique et, d'autre part, parce qu'il provoque une réinterprétation du recueil entier en fonction de la mise en scène d'un « personnage » qui récite un « numéro » devant une foule :

*que vas-tu chercher là
s'inquiète le personnage
tu attends que j'aie terminé
mon numéro tu rentres
chez toi dormir
quand arrachée de la vision
vide la foule s'éparpille
[...] je ne justifie
rien je ne l'apporte pas
la jouissance immédiate*

²³ *Loc. cit.*

²⁴ *Ibid.*, p. 100.

*que tu appelles la charte
des droits de ta personne
tous devoirs exclus contre toi
les mots dont tu ne cesses pas
de te nourrir avec avidité
je les retourne qu'ils fracassent
tes illusions tes certitudes
et tu dis là qu'il s'agit d'un jeu (K, 150)*

La référence au dispositif théâtral, qui est également présente ailleurs dans le recueil, fait de l'énonciation une « activité d'extériorisation et de rejet²⁵ » : le sujet chez Beaulieu apparaît se « délivre[r] des fictions qui le hantent²⁶ » par le biais de la mise en scène d'un personnage qui récite un texte devant un public. Le poème se fait ainsi catharsis ; cependant, cela n'empêche pas que le sujet se « refigure » lui-même dans le recueil à même ce procédé d'extériorisation de soi, comme c'est le cas dans « entre autres villes 2 » où le « je » apparaît d'abord séparé du « tu » par le biais de la narration – qui est aussi fiction dans ce poème, ainsi que nous l'avons mentionné –, mais franchit ensuite cette distance en réintégrant cette narration, ce que les déictiques temporels illustrent. Celui qui débite des mots « contre une cible imaginaire et réelle » (K, 40) ne peut ainsi se laisser appréhender à travers les catégories de la vérité et de la fiction, parce que le poème, en raison du jeu qu'il introduit dans l'énonciation, « déborde » ces catégories²⁷. Le dernier vers du recueil évoque par ailleurs l'idée du « jeu », de la légèreté que procure cette « expulsion » de soi dans la fiction, néanmoins, ce jeu comporte une certaine part de gravité, ce que l'ironie du dernier vers laisse entendre. En effet, le « personnage », en reprenant les propos du « je » (« et tu dis qu'il s'agit là d'un jeu »), manifeste une prise de distance par rapport à l'affirmation de ce dernier, distance qui sert à mettre en relief la « gravité » de ce jeu. De même, ce dernier poème est particulièrement significatif parce qu'il met en jeu une interaction, par le biais du dialogue, entre le « personnage », par lequel s'élabore la « fiction » de soi, et le « je » de l'énonciation, par lequel passe la « refiguration » de soi dans le

²⁵ *Loc. cit.*

²⁶ *Loc. cit.*

²⁷ Comme l'illustre ce poème où l'imaginaire et le réel sont de nouveau évoqués : « la feuille divisée en deux / par une ligne imaginaire / mais néanmoins réelle / tu vois à l'œil que le poème / n'entrera pas en son entier / dans le cadre indifférent / à tant de ratures [...] écris si tu oses plus avant » (K, 105-106). Écrire, ce serait donc, pour Beaulieu, excéder les limites de la « feuille » et de ses divisions, ce serait sortir d'un « cadre » fixé à l'avance.

recueil. Ces deux pôles énonciatifs apparaissent ainsi, au terme du recueil, indissociables, réitérant en ce sens l'ambiguïté énonciative à l'œuvre dans *Kaléidoscope*.

Cette ambiguïté relève également des multiples voix que laisse entendre le poème, lesquelles se manifestent à travers le discours rapporté. Beaulieu met en scène des « personnages » qui s'énoncent dans le recueil, mais, comme l'indique Dominique Rabaté, « ce terme doit s'entendre très différemment de ce qu'est un personnage romanesque²⁸ ». Chez Beaulieu, en effet, ces « personnages » sont marqués par l'impersonnalité parce que la forme du discours rapporté dans le recueil ouvre la voie à une « ré-énonciation » des propos par un autre sujet :

nous nous parlions depuis à peine
une heure quand tu m'as invité
chez toi je n'y avais pas fait
je crois allusion n'as tu pas
tenu cette parole entre nous jetée
quand je te connaîtrai disais-tu
mieux je te raconterai ma vie
mais tu dois toi d'abord commencer
parle-moi de ce qui t'intéresse tu verras
je ne fais jamais la sourde oreille
quand j'accepte de l'ouvrir
donne-moi des informations
des images du voyage
des raccordements (K, 30)

Dans cet extrait, l'absence de marques typographiques distinguant le discours rapporté du discours citant fait en sorte que les paroles citées sont à la fois le fait du « tu » (celui qui prononce les paroles) et du « je » (celui qui les cite). L'emploi du présent n'indique pas seulement qu'il s'agit d'un discours rapporté : en l'absence des guillemets, ces paroles sont actualisées dans le présent de l'énonciation du poème par la « coénonciation²⁹ », pour reprendre le terme de Maingueneau.

²⁸ Dominique Rabaté, « Énonciation poétique, énonciation lyrique », dans Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique, op. cit.*, p. 76.

²⁹ Dominique Maingueneau, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil 1996, p. 16.

Le « je » qui apparaît dans le discours rapporté désigne ainsi à la fois le locuteur qui a prononcé ces paroles par le passé et celui qui les énonce dans le présent du poème. De même, la voix qui demande des « images du voyage » peut aussi bien être celle du lecteur qui lit *Kaléidoscope*. C'est l'adresse lyrique qui, dans le recueil, provoque ce phénomène de coénonciation. Joëlle de Sermet affirme que

le discours lyrique a pour particularité de mettre en question non seulement le statut du sujet, mais, plus décisivement encore, la situation d'interlocution comme rapport explicite d'un « je » à un « tu ». Il se loge en effet dans un système d'énonciation original qui se définit moins par rapport au « je » de l'énonciation que relativement au « tu » de l'allocutaire, ce qui revient à nuancer, voire à inverser le schéma avancé par Benveniste pour analyser le dialogue oral³⁰.

Pour Sermet, la particularité de l'énonciation lyrique réside dans l'adresse lyrique, laquelle, par le jeu qu'elle pratique sur les marques de la personne, ne permet pas de considérer le schéma énonciatif dans le poème où interviennent le « je » et le « tu » seulement sous l'angle de Benveniste. En effet, pour celui-ci c'est l'emploi du « je » par un locuteur qui instaure un allocutaire, le « tu » ; de même, le linguiste considère que ces pronoms sont symétriques et réversibles, mais « selon une opposition “intérieur/extérieur”³¹ ». Sermet voit dans l'énallage de personne – figure qui consiste à employer un pronom personnel dans un usage déviant par rapport au code grammatical – l'élément qui permet de préciser le schéma benvenistien de la communication dans le cadre particulier du discours lyrique. C'est par l'adresse lyrique que celui-ci parvient à « déjouer la contradiction entre singularité et *reproductibilité* » parce que « [t]out en présentant un sentiment ou un souvenir comme unique et inaliénable dans son contenu, il offre, sur le plan énonciatif, les règles paradoxales de sa réitérabilité³² ». Dans *Kaléidoscope*, l'adresse lyrique fait en sorte que l'expérience urbaine dépasse le cadre anecdotique à partir duquel elle prend forme : les souvenirs qui apparaissent dans les poèmes peuvent en effet être « ré-énoncés » par le lecteur du recueil, parce que Beaulieu, en raison de son emploi particulier de la deuxième personne du singulier, crée cet espace où la parole se donne à la fois comme « singulière » et « reproductible », à un degré qui varie selon le dispositif énonciatif de

³⁰ Joëlle de Sermet, *op. cit.*, p. 96.

³¹ Émile Benveniste, cité par Joëlle de Sermet, *ibid.*, p. 92.

³² Joëlle de Sermet, *ibid.*, p. 95.

chaque poème. Dans certains poèmes, le discours lyrique apparaît certes moins « réitérable », notamment lorsque l'ancrage temporel se fait absolu et que le présent ne peut être en ce sens qu'un présent de narration, comme dans les premières strophes d'« entre autres villes 2 ». Néanmoins, en raison de la forme éclatée du recueil, on peut dire qu'il n'y a pas de « synthèse » du point de vue énonciatif dans *Kaléidoscope* : ainsi que nous l'avons mentionné, le dernier poème reformule le problème de l'identité du sujet lyrique en faisant intervenir à la fois le « personnage », le « je » et le « tu » dans un dialogue à la fois grave et léger. L'ambiguïté n'est pas levée ; tout au plus, le lecteur pourra-t-il, au fil des poèmes, entendre « l'écho d'[une] présence » (K, 115), visage dont les contours fuient, échappant sans cesse au cadre que le lecteur voudrait lui fixer.

3. Poésie et récit dans *Trivialités*

3.1 Autobiographie et lyrisme

Dans *Trivialités*, la question de la voix se pose autrement, dans la mesure où la polyphonie s'y fait plus discrète, étant presque absente du recueil. Alors que *Kaléidoscope* met en jeu une pluralité de voix qui se réactualisent dans le présent du poème, *Trivialités* déplace l'énonciation sur un terrain plus intime, presque autobiographique. En effet, le « je » y est extrêmement présent et se rapproche de la conception du sujet lyrique de Käte Hamburger du fait que l'identité entre ce « je » et la personne de l'auteur peut être postulée à partir du caractère autoréflexif du recueil : le « je » se présente lui-même comme l'auteur du recueil en train de s'écrire³³ tout comme il revendique l'écriture des recueils précédents de Michel Beaulieu³⁴. De même, le nom propre « Michel » apparaît également dans le recueil³⁵ et permet

³³ Ainsi que l'indique la référence au recueil en train de s'écrire : « avant de refermer sur moi / la bulle où tu me confies poème / en me lâchant ces Trivialités » (T, 62).

³⁴ Les vers suivants réfèrent en effet aux recueils précédents de Beaulieu : « Kaléidoscope s'en va sous presse / début septembre les Natalités / paraissent non pas dans l'indifférence / l'incapacité plutôt de répondre / alors à ton ouverture de celle / à qui tu les destinais mais tant pis / tu devras réviser la Quadrature » (T, 64).

³⁵ Le nom « Michel » apparaît dans le discours rapporté d'une amoureuse du « je » : « et de très loin Marcelle murmurant Michel Michel et tu ne pouvais pas / ne pas l'entendre et l'entendant ne pas / reconnaître la mort qui t'enveloppe » (T, 90).

d'établir une correspondance entre le « je » et Michel Beaulieu. Ainsi que nous l'avons indiqué dans le chapitre précédent, ce « je » tente de restituer, dans l'écriture, une chronologie des événements marquants de sa vie : l'intrigue, dans *Trivialités*, réside dans la quête d'une trame qui lierait ensemble ces événements, recherche qui conduit le sujet à parcourir mentalement sa ville natale, Montréal.

Or, cette entreprise apparaît vouée à l'échec : le récit de soi se dérobe constamment au sujet de l'énonciation ainsi que l'illustre l'entremêlement du temps raconté (les événements) et du temps du raconter (l'écriture). L'adresse du « je » au « poème » met en jeu cette impossibilité de synthétiser en un tout cohérent sa propre vie. Elle provoque une dissociation du « je » de l'énonciation et du « tu », sujet des événements, différant l'élaboration du récit et mettant de ce fait la mémoire personnelle en question. En effet, le dispositif d'énonciation dans *Trivialités* est structuré par l'adresse du « je » au « poème », qui constitue le lieu de médiation des « événements » dans le recueil : « allons allons rumines-tu toujours / poème et ce que tu dois révéler / dis-le nous que nous refermions le livre » (T, 11). Or, le « poème », qui représente également un double du « je », ne cesse de « digresser » dans le recueil et ne « révèle » pour ainsi dire jamais ce que le « je » attend de lui qu'il exprime. Puisque le récit de soi est sans cesse différé, il s'avère impossible de considérer *Trivialités* uniquement sous un angle autobiographique. Le référent ne se situe pas dans une expérience « réelle », extérieure au poème : bien plus, l'expérience, dans *Trivialités*, réside dans l'écriture même, dans une parole qui dit l'impossible adéquation du « je » autobiographique et du « je » lyrique. À cet égard, Joëlle de Sermet précise :

il est un point où se dissocient irrémédiablement autobiographie et lyrisme. C'est leur expérience respective du temps et leur rapport à la mémoire. L'autobiographie investit sur le mode du récit rétrospectif la mémoire d'un narrateur-auteur afin de conférer à la vie remémorée un sens plein à partir d'un point de vue qui serait celui d'une mort anticipée. Le lyrisme, à l'inverse, construit une mémoire du sujet au point précis où convergent, à l'intérieur du présent, les linéaments d'une mémoire formelle : mémoire sédimentée en tradition et dont les composantes collectives ont été intériorisées pour donner naissance à la figure singulière du poète, par référence à la norme antérieure du Poète-archétype³⁶. »

³⁶ Joëlle de Sermet, *op. cit.*, p. 82.

Nous examinerons, dans les prochaines pages, la tension qui s'élabore entre autobiographie et lyrisme dans *Trivialités* à partir de la problématique de la mémoire et de sa mise en forme dans le poème. Pour ce faire, nous interrogerons d'abord le rapport qu'entretient le « je » à la mémoire banale, anecdotique, qui structure ce « récit rétrospectif ». Nous verrons ensuite de quelle façon, à même l'anecdote et la banalité, le « je » se rallie à une certaine tradition lyrique et actualise une forme de legs poétique, transcendant de ce fait l'aspect autobiographique de son œuvre pour faire émerger une parole singulière, un « moi » lyrique aux antipodes de la trivialité, conférant dès lors une valeur ironique au titre du recueil.

3.2 La banalité et le lieu commun

Dans son article « Le poète de la rue Draper », Michel Biron affirme que « plus on avance dans l'œuvre de Beaulieu, plus la ville devient un décor intimiste où le soupir exclut la lyre³⁷ ». Pour le critique, *Trivialités* « déplace la poésie sur le terrain plus banal du récit de soi », ce recueil mettant en jeu « une série de poèmes à saveur autobiographique qui se situent dans le quartier d'enfance de l'auteur, Notre-Dame-de-Grâce, et plus précisément rue Draper où Beaulieu a grandi³⁸ ». Certes, le sujet, dans le recueil, revient sur les lieux de son enfance, mais ce retour n'ouvre pas véritablement la voie au récit de soi, dans la mesure où la mémoire personnelle s'y fait, en grande partie, défaillante :

le quartier je ne m'y retrouvais pas
assez malgré le pépiement du chêne
derrière et les façades reconnues
moi qui narguais ses rues de mon enfance
en avalant chaque maison sa ligne
brève d'autobus et les quelques coins
soir et matin le nouvel épisode
Yvan l'intrépide ou Docteur Claudine
je n'y rentrerais que trente-quatre ans
plus tard (*T*, 7)

Le même constat apparaît quelques pages plus loin :

³⁷ Michel Biron, « Le poète de la rue Draper », *Voix et images*, vol. 33, n° 2, hiver 2008, p. 83.

³⁸ *Ibid.*, p. 83-84.

n'est-ce pas ce secteur où j'avais
 pourtant vécu neuf ans et des poussières
 je ne le reconnaissais plus très bien
 plus suffisamment du moins pour trouver
 à coup sûr un deuxième terminal
 où faire valider ces foutus chiffres (*T*, 16)

La rencontre entre le « je » de l'énonciation et le sujet qui a vécu rue Draper trente-quatre ans auparavant n'a pas véritablement lieu : comme nous l'avons mentionné dans le chapitre précédent, l'amorce du « récit » d'enfance, qui se manifeste par l'emploi de l'imparfait (« où j'avais vécu neuf ans et des poussières »), se voit interrompue par la nécessité de trouver un dépanneur pour vérifier des numéros de loterie. Si des souvenirs surgissent dans *Trivialités*, force est de constater qu'il s'agit en fait de souvenirs fortement ancrés dans un fonds commun. En effet, la mémoire, dans le recueil, apparaît travaillée par la culture populaire, faisant signe par là que le « récit de soi » ne relève pas tant de soi : ce n'est pas l'histoire d'une personnalité qui est évoquée³⁹, mais plutôt un imaginaire collectif auquel le « moi » de l'enfance et, plus tard, celui de l'adolescence et de l'âge adulte, se trouvent assimilés. « Yvan l'intrépide » et « Docteur Claudine » ne sont que deux exemples parmi les nombreuses références qui sont faites, dans *Trivialités*, à la culture populaire : dans la même foulée sont également mentionnés les Olympiques ayant eu lieu à Montréal en 1976 (*T*, 19), l'arrivée de la télévision dans les années cinquante (*T*, 15-16), les joueurs de hockey du Canadiens de Montréal (*T*, 43-45) et la victoire de Sylvie Bernier aux Olympiques tenus à Los Angeles en 1984 (*T*, 64). Plus qu'un sujet, ces événements définissent une époque et un lieu : ils font partie d'une mémoire collective, laquelle ne fait pas véritablement l'objet d'une réappropriation par le sujet d'énonciation.

De même, les événements qui ne se rapportent pas à la culture populaire et qui pourraient témoigner d'un certain « engagement », d'une certaine prise de position de la part du sujet, apparaissent, dans le recueil, sous le mode de l'énumération :

l'effondrement de l'ordre économique
 planétaire que rien n'endigera
 malgré les replâtrages ponctuels

³⁹ Condition qu'évoque Philippe Lejeune dans sa définition du pacte autobiographique. (À ce sujet, voir Philippe Lejeune, « Le pacte autobiographique », *Poétique*, n° 14, 1973, p. 137-162.)

avant la fin des années quatre-vingt
 le cœur de Berlin sous les bottes rouges
 et l'islam entreprenant sa croisade
 sacrée de l'éviscération d'Israël
 deux cent millions d'enfants mort en Afrique
 où les famines se perpétueront
 de nouveau la vieille Europe saignée
 de nouveau la guerre sur tous les fronts (T, 24)

Si ces événements pourraient esquisser un arrière-plan sur lequel se déploierait le récit de soi, le fait que l'énumération se situe dans un plan non-embrayé empêche l'apparition d'une subjectivité manifeste dans le poème. En effet, ces vers évoquent la forme de la manchette de journal par leur brièveté et leur caractère presque sensationnaliste (« le cœur de Berlin sous les bottes rouges », « de nouveau la vieille Europe saignée ») et se rattachent en ce sens à une certaine *doxa* ayant cours dans les années quatre-vingt, l'eupéessimisme⁴⁰. Or, selon Anne Cauquelin, « ce qu'asserte la *doxa*, tous peuvent l'asserter de la même manière. La *doxa* ne dit pas "je" ⁴¹ ». Dès lors, le récit de soi qui pourrait s'amorcer avec le retour du sujet dans le quartier de son enfance se voit mis à mal par la mise en jeu d'un imaginaire collectif tiré de la culture populaire et d'une *doxa* en cours dans les années quatre-vingt, lesquels vont à contre-courant de l'autobiographie⁴². Si, à travers l'adresse au « poème », le « je » se manifeste dans les textes où sont évoqués ces lieux communs, c'est pour en rappeler le caractère banal, admis de tous : « mais à quoi bon poème rappeler / ce qu'en quatre-vingt-quatre chacun sait » (T, 70).

Le lieu commun, dans *Trivialités*, prend également la forme du cliché amoureux :

sans doute s'agira-t-il d'amour
 ainsi qu'on l'aura déjà deviné
 sans doute sera-t-il aussi question
 de l'enfance rien que de très banal
 jusqu'ici mais pas tellement de cul
 ni d'ailleurs du bon Dieu ou de ses anges

⁴⁰ À ce sujet, voir Georges-Henri Soutou, *L'Europe de 1815 à nos jours*, Paris, Presses universitaires de France, 2007, p. 314-316.

⁴¹ Anne Cauquelin, citée par Sandrina Joseph, « Introduction », dans Sandrina Joseph (dir.), *Révéler l'habituel. La banalité dans le récit littéraire contemporain*, Montréal, Université de Montréal, Département des littératures de langue française, coll. « Paragraphes », 2009, p. 9.

⁴² Notons qu'en dépit de l'absence du « je » dans le poème une certaine subjectivation du discours par l'énonciation a cependant lieu à travers l'agencement, l'assemblage « subjectif » de divers signifiés se rattachant à la *doxa*.

de science-fiction de fantastique
 de savon qui lave plus blanc que blanc
 de casuistique ou de métempsychose
 à vrai dire poète à la barbe poivre
 et sel rechercherait compagne idéale
 préférant rire mais sachant pleurer (T, 14)

La recherche de l'amour s'énonce, dans ce poème, à la manière des petites annonces figurant dans les journaux par l'emploi de formules convenues et de la troisième personne pour se désigner soi-même, comme dans les vers « à vrai dire poète à la barbe poivre / et sel rechercherait compagne idéale ». Il ne fait nul doute que le poème doit s'entendre de façon ironique en raison de l'accumulation de substantifs qui ne présentent peu ou pas de rapport même s'ils sont reliés par le biais de l'énumération (« de science-fiction de fantastique / de savon qui lave plus blanc que blanc »). Cependant, en dépit de l'aspect parodique de ce poème, il reste que l'énonciation s'abreuve à même un certain discours présent dans l'espace social. La même remarque s'applique à l'usage que fait Beaulieu dans *Trivialités* des proverbes et des expressions figées : il faut « revenir à nos moutons » (T, 15), « mettre les points sur les i » (T, 32) et il faut demeurer optimiste parce que « tant [qu']il y a de la vie / l'espoir subsiste », même si l'amoureuse « s'empres[s]e vers un autre lit / que le [s]ien » (T, 77). Comme l'indique ce dernier exemple, le cliché amoureux, dans *Trivialités*, se manifeste à travers l'absence de la femme aimée : les multiples femmes qui traversent le recueil (« Marie », « Jocelyne », « Marcelle », « Nadia » et « Claire ») ont toutes en commun leur éloignement spatial ou temporel par rapport au « je »⁴³. Les noms de femmes, qui pourraient former la trame à travers laquelle se déploierait le récit de soi⁴⁴, perdent en quelque sorte leur signification « personnelle » par une absence de caractérisation, se rejoignant toutes dans le topos romantique d'un sujet poétique exprimant la disparition de l'être aimé⁴⁵.

⁴³ Par exemple : « comme à Jocelyne qui dort au loin / dans les replis méconnus du Marais » (T, 54).

⁴⁴ Notons que l'autobiographie est par ailleurs explicitement exclue dans un vers qui formule la même opposition entre « vérité » et fiction que dans *Kaléidoscope* : « et n'écrivant de regrets que fictifs / mais néanmoins réels ce soir » (T, 31).

⁴⁵ Comme dans ce poème qui s'ouvre sur la disparition de l'une de ces femmes : « Marcelle disparaître les poèmes / à la main nos trajectoires croisées / ces quelques heures de nouveau bifurquant » (T, 99).

Par l'emploi de proverbes, d'expressions figées et de clichés amoureux, le poème, pour reprendre un vers d'*Oracle des ombres*, s'avère ainsi « corrod[é] par les lieux communs⁴⁶ » et s'inscrit en ce sens aux antipodes du « langage essentiel » de Mallarmé, lequel exclut la référentialité du champ du poème. Néanmoins, en dépit de la présence du lieu commun dans la poésie de Beaulieu, le « je », par la mise en jeu d'une mémoire collective, déjoue le caractère référentiel que l'on serait d'abord tenté d'attribuer à la parole qui s'énonce dans *Trivialités*. Le sujet d'énonciation, qui ne cesse de dire « je », ne situe pas pour autant sa parole dans le registre de l'autobiographie : si la parole se singularise, si le « je » devient un sujet lyrique à part entière, c'est par l'actualisation d'un héritage poétique qui fait du poème le seul et unique « référent immuable⁴⁷ » dans *Trivialités*.

3.3 La mémoire poétique

Cet héritage poétique se manifeste d'abord à travers la thématique de l'amour perdu. Si nous avons précédemment qualifié celle-ci de « cliché », il n'en demeure pas moins que la mise en scène de ces amours perdues évoque notamment tout un pan de la poésie lyrique du XVI^e siècle. Chez Ronsard, par exemple, la femme constitue le destinataire du poème, mais cette adresse à l'autre inscrit en creux son absence, tout comme l'adresse du « je » au « poème » chez Beaulieu marque la disparition de l'amoureuse. Les amoureuses de Ronsard et de Beaulieu investissent toutes deux le poème de leur éloignement spatial ou temporel :

le moment venu de prendre congé
j'aimerais que l'on disperse mes cendres
dans le fleuve que j'aurai si peu vu
sinon comme un obstacle à traverser
sur la route de Québec où m'entraîne
la mémoire du corps et l'appétit
qu'éveille encore en moi cette Marie
aux cuisses blondes longuement léchées
malgré la distance et l'éloignement (T, 50)

⁴⁶ Michel Beaulieu, « fuseau », *Oracle des Ombres*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1979, n. p.

⁴⁷ Guy Cloutier, « Préface », dans Michel Beaulieu, *Trivialités*, *op. cit.*, n.p.

L'amoureuse apparaît, dans ce poème, à partir de l'anticipation que fait le sujet de sa propre mort et rappelle de ce fait l'antithèse classique vie/mort. Le souvenir de « cette Marie / aux cuisses blondes longuement léchées » contraste en effet vivement avec l'image de ses propres cendres qu'entrevoit le « je ». La parole, dans *Trivialités*, apparaît ainsi se faire *distentio* : tendue vers son évanouissement prochain, elle se retourne sur elle-même pour évoquer, une dernière fois, le souvenir de celles dont la trajectoire a croisé celle du sujet. Beaulieu rejoint en ce sens une certaine tradition lyrique dans laquelle le sujet poétique met en scène sa propre mort pour évoquer le souvenir de l'amoureuse, manifestant par là l'irréversible fuite du temps.

Beaulieu, dans *Trivialités*, actualise, de manière plus explicite cette fois, une autre forme d'héritage poétique par le biais de la mention de multiples noms de poètes, parmi lequel se trouve celui de Marie Uguay :

déjà j'enterrais tant de mes poètes
 Pouchkine et Rimbaud je portais leur deuil
 en viatique et Kosovel et Blok
 et Marina n'avait plus qu'une année
 à vivre et l'ignorait tout comme moi
 Marie Uguay j'ignorerais ta mort
 avant que ne me l'explose en pleine face
 et noir sur blanc La Presse d'un matin
 semblable à d'autres qui fleurait bon
 l'encre mais la grille des mots croisés
 s'embrouillait les simples définitions
 ne correspondaient soudain plus à rien (T, 19)

L'emploi du déterminant possessif « mes » devant le substantif « poètes » incline à croire que le « je » n'a pas seulement lu ces poètes, mais que sa parole se construit à même une appropriation de leurs textes. Dans le poème suivant, la question de la reprise de cet héritage poétique se précise :

c'était en octobre et tes vingt-six ans
 pressurisés parmi les métastases
 me chaviraient des semaines durant
 des mois où tu m'observais défaite
 depuis les profondeurs de ta photo
 muette et si volubile à la fois
 face à la table en frêne où j'écrivais
 dans ce que j'appelais l'état de grâce

les poèmes de Kaléidoscope
 en te siphonnant de tes énergies
 fictives désormais toi qui n'avais
 d'autre avenir que par la voix des tiens (T, 20)

La voix poétique, dans *Trivialités*, se trouve ainsi « habitée » par la voix de Marie Uguay, comme par celles des autres poètes qui apparaissent dans les pages suivantes⁴⁸. Frédéric Rondeau estime que « cette incorporation des auteurs disparus dans le poème n'est pas sans rappeler la conception derridienne du “deuil impossible” [...], l'incomplétude du travail du deuil renvo[yant] à l'injonction de porter la mort en soi, dans l'irréductibilité de l'autre⁴⁹. » En ce sens le poète se fait et se fera, jusqu'à sa propre mort, porteur de ces voix et d'une mémoire qui attribue à l'énonciation dans *Trivialités* une valeur nécessairement intersubjective.

Cette mémoire poétique constitue également une mémoire « formelle » au sens où l'entend Jacques Roubaud. À ses yeux, la poésie est « mémoire par la langue » et « mémoire de la langue⁵⁰ » par le sens « formel » qu'elle met en jeu à travers son rythme. Pour Roubaud, le rythme est indissociable de la métrique : le vers, et son nombre, étant « le lieu par excellence de la mémoire, où la langue, le désir-être de la langue, retourne (versus), et répète⁵¹ ». Cette répétition, ce retour du « même » que met en jeu le vers, est, chaque fois, différent puisque, comme Lucie Bourassa le souligne, la poésie

comporte à la fois la dimension passagère d'un événement chaque fois unique et la dimension transhistorique d'événements renouvelés. Cela n'a rien à voir avec *ce qu'elle raconte*, avec quelque contenu paraphrasable. Son pouvoir relève au contraire de ce qui en elle résiste à toute paraphrase, d'un sens qui serait strictement poétique⁵².

Le décasyllabe, que Beaulieu emploie du début à la fin de *Trivialités*, nous apparaît mettre en jeu une telle mémoire formelle. Parmi la trentaine de recueils que Beaulieu a publiés, ce recueil est le seul qui respecte une forme fixe avec autant de rigueur. Si l'usage du décasyllabe n'est pas

⁴⁸ Comme dans ces vers où déferlent les noms propres : « Trakl Novalis Hart et Stephen Crane [...] Maïakovsky Lorca Roque Dalton / Rupert Brooke et Percy Bysshe Shelley » (T, 22).

⁴⁹ Frédéric Rondeau, « Le manque en partage. Configurations du politique chez Michel Beaulieu et Gilbert Langevin », thèse de doctorat, Montréal, Université McGill, 2010, p. 67.

⁵⁰ Jacques Roubaud, cité par Lucie Bourassa, *L'entrelacs des temporalités. Du temps rythmique au temps narratif*, Québec, Nota bene, 2009, p. 49.

⁵¹ *Loc. cit.*

⁵² Lucie Bourassa, *ibid.*, p. 48.

sans rappeler la poésie du XVI^e siècle où ce mètre est fréquemment employé⁵³, il ne faudrait toutefois pas interpréter *Trivialités* comme un hommage résolument ancré dans le passé. D'une part, la césure, qui devait être fixée dans le poème à la même syllabe – généralement à la quatrième ou à la sixième, parfois à la cinquième –, n'est pas respectée chez Beaulieu et, d'autre part, la fin du vers dans *Trivialités* ne concorde pas avec la syntaxe : en raison de l'enjambement, les propositions « débordent » le vers de même que le poème, qui se poursuit généralement sur la page suivante avec la suite de la dernière proposition du poème précédent. Le recours au décasyllabe chez Beaulieu se rapproche plutôt de l'usage du vers à quatorze syllabes que propose Réda dans *Hors les murs*, recueil où le sujet poétique explore Paris et sa banlieue. Au sujet du mètre employé par le poète dans ce recueil, Guillaume Peureux souligne que

Réda voulait une forme qui rappelât sa propre démarche, qui restituât le rythme de la marche à pied et ses déplacements dans l'espace qu'il voulait comme quadriller et cadastrer dans les vers. Dans cette perspective, les rimes servent de « jalons », c'est-à-dire de repères clôturant l'espace parcouru et celui du poème⁵⁴.

Bien que les poèmes de Beaulieu ne soient pas rimés, ils mettent néanmoins en jeu une temporalisation de la parole, un peu à la manière de Réda. Ainsi que nous l'avons indiqué dans le chapitre précédent, *Trivialités* s'ouvre sur une énonciation *in medias res* et est constitué d'une seule et immense phrase. La parole ne connaît pour ainsi dire aucune interruption dans le recueil ; or, le décasyllabe introduit un découpage dans le texte, découpage qui se trouve sans cesse transgressé par l'enjambement. La parole « déborde » ainsi le cadre fixé par le poème : les références à l'acte d'écriture dans *Trivialités* thématisent l'idée d'une parole qui, tout en se retournant vers le passé, se trouve irrémédiablement entraînée vers l'avant, attentive en cela à la fuite du temps, se faisant *intentio* à même la *distentio* que provoque le regard que jette le sujet poétique sur le passé. Le rythme apparaît ainsi actualiser une mémoire formelle dans *Trivialités* tout comme il esquisse une « forme sens du temps », au sens de Meschonnic, propre à la parole qui s'énonce dans le recueil.

⁵³ Surtout dans la première moitié du XVI^e siècle. (À ce sujet, voir Claude-Gilbert Dubois, *La poésie du XVI^e siècle*, Paris, Bordas, 1989, p. 98.)

⁵⁴ Guillaume Peureux, *La fabrique du vers*, Paris, Seuil, 2009, p. 568.

3.4 Naissance et mort du sujet lyrique

Par le biais de l'intégration d'une mémoire à la fois collective et poétique à l'énonciation du « je », il nous semble que *Trivialités* rejoint ce qu'affirme Dominique Rabaté au sujet de la poésie lyrique :

Expérience d'un présent qui « déborde » le présent ; d'une énonciation absolument signée et dans le même geste impersonnalisée ; d'une diction qui brise la possibilité de dire et trouve pourtant, encore, la ressource du vers noble de la poésie classique. Ce que j'appelle énonciation lyrique serait ainsi cette possibilité d'articuler à la parole subjective, à son aventure singulière quelque chose qui est pré-subjectif, d'une dimension a-subjective de la subjectivité (ce qui fonde réellement la parole), et qui serait aussi bien en deçà et au-delà du sujet. Double dimension qui peut aussi se thématiser ou se figurer comme naissance du sujet (représentation de cet événement dont aucun sujet ne peut avoir conscience), ou à l'inverse comme sa mort (dont personne ne saurait, est-il la peine de le redire, avoir en propre l'expérience)⁵⁵.

Le dernier poème de *Trivialités* thématise à la fois cette naissance et cette mort du sujet poétique :

pour toujours et tu pars sans me laisser
l'occasion de réagir autrement
qu'en silence le visage enfoncé
le temps d'entendre la porte fermer
dans l'oreiller dormir et m'éveiller
huit mois plus tôt quand tu n'existais pas
encore il s'en faut d'une autre semaine
et ça tombe bien je suis à Québec
tu ne sortiras pas de Montréal (*T*, 114)

Si ce poème apparaît, en raison de son caractère circonstanciel – les syntagmes « huit mois plus tôt », « Montréal » et « Québec » situent l'énoncé dans un cadre précis – relater le départ d'une amoureuse (le « tu »), il peut également se lire comme une thématisation de l'énonciation dans *Trivialités*. Rappelons en effet que l'adresse lyrique dans le recueil institue le « poème » en tant que destinataire principal de l'énonciation du « je ». Dès lors, ce « tu » qui part « pour toujours » peut aussi bien désigner le « poème » et, avec lui, cette parole, ce sujet qui n'a d'existence que dans et par la poésie. Le complément circonstanciel de temps « huit mois plus tôt » aurait en ce sens comme point de référence le début de l'écriture, le « douze octobre », date qui figure dans

⁵⁵ Dominique Rabaté, *op. cit.*, p. 73.

le premier vers du recueil. De même, le dernier vers rappelle ce parcours mental que le sujet effectue dans le « labyrinthe urbain » que constitue Montréal. Le syntagme « pour toujours » réalise en quelque sorte la mort qui est annoncée tout au long du recueil ; il est ainsi permis de penser, au terme de la lecture de *Trivialités*, que le poème et la parole qui s'y fait entendre, auront, au bout du compte, transcendé leur propre banalité, leur propre trivialité, pour atteindre « ce lieu de nulle part », cette « éternité courbée dans un instant⁵⁶ ».

⁵⁶ Michel Beaulieu, « fuseau » et « désintégration », *Oracle des ombres*, *op. cit.*, n. p.

Conclusion

« [S]ans doute s'agira-t-il donc d'amour / ainsi qu'on l'aura déjà deviné / sans doute sera-t-il aussi question / de l'enfance rien que de très banal » : ces vers, tirés de *Trivialités*, font écho à la poétique de Beaulieu dans les deux œuvres que nous avons étudiées dans ce mémoire. Plus qu'un simple thème, la banalité, chez l'auteur de *Kaléidoscope*, témoigne d'une manière d'appréhender le monde et, surtout, d'une conception particulière de la poésie. Faire du quotidien et du trivial la matière même du poème, c'est en effet prendre le risque de situer sa parole dans le registre du lieu commun, c'est consentir au familier, à l'ordinaire. L'ironie qui transparaît dans les deux recueils manifeste une forme d'autodérision, qui indique que le poète sait bien que ce qu'il nous dit n'a rien de spectaculaire. Néanmoins, la force de Beaulieu aura été de faire corps, dans la poésie, avec cette réalité difficile, voire désespérante, sans jamais chercher à la fuir.

Il n'y a en effet pas de fuite chez Beaulieu : le corps du poète est « grave », parce qu'il cherche à s'ancrer dans la ville et, plus largement, dans le monde. Ainsi que nous l'avons écrit, il s'agit, pour l'auteur de *Kaléidoscope*, de « reprendre pied » dans sa ville natale, Montréal, lieu problématique s'il en est un. En effet, dans les premières pages du recueil, le sujet poétique adopte la position du « passager », indiquant par là que l'habitation de la ville ne va pas de soi. De même, l'horizon, à Montréal, est bouché et empêche le sujet d'entrevoir une forme d'avenir. Les déplacements du sujet à travers l'Amérique apparaissent en ce sens répondre au sentiment d'exil qui caractérise le sujet à Montréal. Or, cette traversée du continent américain s'inscrit plus sous le signe de l'errance que du voyage. Le sujet ne « découvre » pas l'Amérique dans *Kaléidoscope* : les villes, dans ce recueil, ne sont pas nommées et se ressemblent toutes, au point où l'Amérique, chez Beaulieu, apparaît constituer un non-lieu au sens de Marc Augé. Le sujet est en quelque sorte un passager de ce non-lieu, ainsi qu'en témoignent les multiples références aux moyens de transport et au mouvement dans le recueil. Or, c'est à partir de cette position même que le sujet parvient à retrouver une forme de « vision » : la parenthèse spatiale et temporelle que représente le non-lieu provoque en effet la remémoration de souvenirs personnels chez le sujet. Les images que capte celui-ci au cours de ses déplacements se reflètent dans le poème et catalysent une forme de récit, par le biais d'associations mentales qui

court-circuitent le temps. Par sa forme éclatée, *Kaléidoscope* rend compte de la discontinuité de la mémoire, laquelle ne se donne que par bribes et de manière aléatoire.

De manière paradoxale, c'est ainsi la pratique du non-lieu de l'Amérique qui fournit au sujet la possibilité de « réintégrer » Montréal et de renouer avec une forme d'expérience au sens d'Agamben. Le dernier poème de la série « entre autres villes » témoigne de ce réinvestissement du lieu natal, dans la mesure où certains moments clés de la vie du sujet sont « revécus » dans et par l'écriture, qui seule apparaît apte à jeter un regard neuf sur la matière de cette vie. Neuf, parce que le mélange des régimes d'énonciation du discours et du récit dans *Kaléidoscope* met en relief le processus qui guide l'écriture de ces souvenirs, lesquels relèvent autant de la mémoire personnelle que de la fiction. Par le biais de commentaires sur la narration, de même que par l'adresse lyrique, Beaulieu souligne l'ambivalence du sujet dans le recueil : celui qui s'énonce dans le recueil s'adresse en effet à lui-même, mais à lui-même en tant qu'autre, creusant de ce fait l'écart entre le sujet des événements relatés et le sujet de l'énonciation. Il appert ainsi que la ville engendre du récit dans *Kaléidoscope*, mais ce récit ne peut être considéré uniquement en tant que « récit de soi », dans la mesure où la structure énonciative du recueil empêche la « suture » de l'identité du « je » et du « tu ». L'intérêt de *Kaléidoscope* réside peut-être justement dans l'ouverture, dans la brèche que crée cette énonciation constamment travaillée par l'altérité : s'il y a un « lieu » que la poésie de Beaulieu ne cesse d'investir, ce pourrait bien être cet espace intermédiaire où se rencontrent le soi et l'autre, espace où l'imaginaire et le réel se fondent ensemble, ouvrant de ce fait la voie à de « nouveaux modes de présence », pour reprendre la formule de Nepveu.

Ainsi que nous l'avons souligné, *Trivialités* apparaît poursuivre le projet poétique amorcé dans *Kaléidoscope*, puisque ce dernier recueil est entièrement consacré à l'écriture des souvenirs « montréalais » du sujet poétique. Si, dans *Kaléidoscope*, la mémoire prend forme à partir du flux d'images que le sujet entrevoit au cours de ses déplacements, la mémoire, dans *Trivialités*, se déploie plutôt à partir d'un parcours mental dans la ville. Le sujet, dans les premiers poèmes du recueil, se trouve en marge de la ville et est confronté à un quotidien banal et répétitif, à la limite aliénant. Or, comme nous l'avons montré, Montréal offre tout de même encore matière à intrigue pour le sujet, car elle constitue un « labyrinthe urbain » que le sujet

investit mentalement dans le but de restituer une chronologie aux événements marquants de sa vie, lesquels ont eu lieu sur ce territoire. La ville constitue ainsi dans *Trivialités* un vecteur de récit, mais celui-ci est marqué par la négativité, étant donné que les lieux revisités par le sujet mettent en relief la disparition des êtres qui ont traversé la vie du « je » poétique. Le récit se voit également mis à mal dans le recueil par l'entremêlement du temps raconté et du temps du raconter, phénomène qui provoque l'échec de la narration. De même, du point de vue énonciatif, l'adresse lyrique empêche, comme dans *Kaléidoscope*, de considérer *Trivialités* sous un angle autobiographique, dans la mesure où l'adresse du « je » au « poème » marque la dissociation du sujet des événements et du sujet d'énonciation. Comme nous l'avons écrit, s'il y a « récit » dans *Trivialités*, celui-ci ne se trouve pas tellement au niveau des événements évoqués dans les poèmes : certes, ces épisodes présentent une dimension narrative, mais le « véritable » récit – celui qui, comme l'indique Ricœur, est apte à dire l'expérience du temps – se trouve bien plus dans la figuration de la naissance et de la mort de la parole poétique, laquelle réactive une mémoire autant personnelle que collective à même le présent du poème.

En ce sens, il est permis d'affirmer que l'expérience urbaine, chez Beaulieu, n'a, en définitive, rien de banal, puisque le vers chez Beaulieu impose, pour emprunter les termes de Jenny, un « détour nécessaire » à l'expression et

reconduit la subjectivité à ses conditions profondes de vérité, par-delà toute anecdote. Il ne rend pas compte d'une « vie » achevée et morte à elle-même une seconde fois dans la trace verbale qui s'en veut le monument – il *est* une « vie » qui en s'écrivant se retrace elle-même, et redispense dans son rapport à une forme la place excentrique de la subjectivité¹.

Il n'y a ainsi pas de contradiction dans le fait d'affirmer que la poésie de Beaulieu est tout sauf banale, même si elle ne quitte jamais tout à fait le terrain de l'anecdote : *Kaléidoscope* et *Trivialités* témoignent en effet d'un vif courage, à savoir celui d'avoir affronté ce quotidien répétitif et d'avoir trouvé une forme qui permette de transformer cette réalité aliénante en un événement singulier, sans commune mesure. C'est le « poème », celui à qui le « je » ne cesse de s'adresser dans *Trivialités*, qui se trouve investi de ce pouvoir de transfiguration du réel.

¹ Laurent Jenny, *La parole singulière*, Paris, Belin, 1990, p. 133.

Bibliographie

I. Corpus étudié

BEAULIEU, Michel, *Kaléidoscope ou Les aléas du corps grave*, Montréal, Éditions du Noroît, 1984.

BEAULIEU, Michel, *Trivialités*, Montréal, Éditions du Noroît, 2001.

II. Corpus critique

1. Thèses de doctorat, articles et comptes rendus sur Michel Beaulieu

BIRON, Michel, « Le poète de la rue Draper », *Voix et images*, vol. 33, n° 2, hiver 2008, p. 83-95.

BIRON, Michel et Frédéric RONDEAU, « Les formes fuyantes du présent », *Voix et images*, vol. 33, n° 2, hiver 2008, p. 9-13.

BISSONNETTE, Thierry, « Dynamiques du recueil de poésie chez trois poètes du Noroît : Alexis Lefrançois, Michel Beaulieu, Jacques Brault », thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 2005.

BROCHU, André, « Michel Beaulieu », *Tableau du poème*, Montréal, XYZ Éditeur, 1994, p. 67-69.

GIGUÈRE, Richard et Robert YERGEAU, « L'écriture doit être impudique », *Lettres québécoises*, n° 30, été 1983, p. 46-54.

MELANÇON, Robert, « La deuxième personne du singulier », *Estuaire*, n° 38, 1986, p. 141-154.

MIRON, Isabelle, « La quête de sens par le corps chez Michel Beaulieu et Juan Garcia », thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2004.

NEPVEU, Pierre, « Les matières du réel », *Spirale*, n° 53, juin 1985, p. 6.

NEPVEU, Pierre, « Michel Beaulieu : un engagement à la durée », *Le Devoir*, 20 juillet 1985, p. 1, 17, 20.

RONDEAU, Frédéric, « La mesure et l'excès. Grammaire de la présence selon Michel Beaulieu », *Voix et images*, vol. 33, n° 2, hiver 2008, p. 69-81.

RONDEAU, Frédéric, « Le manque en partage. Configurations du politique chez Michel Beaulieu et Gilbert Langevin », thèse de doctorat, Montréal, Université McGill, 2010.

2. Études sur la poésie et sur la littérature québécoises

BIRON, Michel, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007.

LAROSE, Karim, « Saint-Denys Garneau et le vol culturel », *Études françaises*, vol. 37, n° 3, 2001, p. 147-163.

MESCHONNIC, Henri, « L'épopée de l'amour », *Études françaises*, vol. 35, n° 2-3, 1999, p. 95-103.

NEPVEU, Pierre, *L'Écologie du réel*, Montréal, Boréal, 1988.

NEPVEU, Pierre, « Une ville en poésie », dans Pierre Nepveu et Gilles Marcotte (dir.), *Montréal imaginaire : ville et littérature*, Montréal, Fides, 1992, p. 323-371.

3. Études sur la ville en littérature

AUGÉ, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

CERTEAU, Michel de, *Arts de faire. L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1990 [1980].

NEPVEU, Pierre, *Lecture des lieux*, Montréal, Boréal, 2004.

4. Études sur les genres littéraires et sur l'énonciation

COMBE, Dominique, « La référence dédoublée », dans Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, p. 39-63.

COMBE, Dominique, *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Paris, J. Corti, 1989.

COMBE, Dominique, « Retour du récit, retour au récit (et à *Poésie et récit*) ? », *Degrés*, n° 111, automne 2002, p. b1-b16.

COMPAGNON, Antoine, « La notion de genre : le système aujourd'hui », Paris, 20 avril 2011, <http://www.fabula.org/compagnon/genre8.php>, [9 août 2011].

GENETTE, Gérard, « Introduction à l'architexte », dans Gérard Genette *et al.*, *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, p. 89-159.

HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires*, traduit de l'allemand par Pierre Cadiot, Paris, Seuil, 1986 [1959 pour le texte en allemand].

JENNY, Laurent, « Fictions du moi et figurations du moi », dans Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, p. 99-111.

LEJEUNE, Philippe, « Le pacte autobiographique », *Poétique*, n° 14, 1973, p. 137-162.

RABATÉ, Dominique, « Énonciation poétique, énonciation lyrique », dans Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, p. 65-79.

SERMET, Joëlle de, « L'adresse lyrique », dans Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, p. 81-97.

5. Études sur la linguistique et sur le rythme

BENVENISTE, Émile, « L'appareil formel de l'énonciation », *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Paris, Gallimard, 1966, p. 79-88.

BOURASSA, Lucie, *L'entrelacs des temporalités. Du temps rythmique au temps narratif*, Québec, Nota bene, 2009.

BOURASSA, Lucie, « Tensions et rythmes », *Voix et images*, vol. 16, n°3, printemps 1991, p. 430-444.

LAROSE, Karim, *La langue de papier. Spéculations linguistiques au Québec (1957-1977)*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2004.

MAINGUENEAU, Dominique, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil 1996.

MAINGUENEAU, Dominique, *Linguistique pour le texte littéraire*, 4^e édition, Paris, Nathan, 2003.

RIEGEL, Martin *et al.*, *Grammaire méthodique du français*, 3^e édition, Paris, PUF, 2004.

6. Théorie littéraire générale

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

JENNY, Laurent, *La parole singulière*, Paris, Belin, 1990.

RICCEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

RICCEUR, Paul, *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983.

RICCEUR, Paul, *Temps et récit II. La configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984

7. Autres études citées

AGAMBEN, Giorgio, *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, traduit de l'italien par Yves Hersant, Paris, Payot et Rivages, 2002 [1978].

FACAL, Cécile, « La poétique de la transparence dans les voyages de Nicolas Bouvier », mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 2004.

GREISCH, Jean, *Paul Ricœur. L'itinérance du sens*, Grenoble, Jérôme Millon, 2001.

GUÉNÉE, Bernard, *Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval*, Paris, Aubier-Montaigne, 1980.

JOSEPH, Sandrina, « Introduction », dans Sandrina Joseph (dir.), *Révéler l'habituel. La banalité dans le récit littéraire contemporain*, Montréal, Université de Montréal, Département des littératures de langue française, coll. « Paragraphes », 2009, p. 7-16.

LIPOVETSKY, Gilles, *L'ère du vide*, Paris, Gallimard, 2009.

STERLING, Charles, *La nature morte de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Pierre Tisné, 1957.

SOUTOU, Georges-Henri, *L'Europe de 1815 à nos jours*, Paris, Presses universitaires de France, 2007.

III. Autres œuvres littéraires citées

1. Œuvres de Michel Beaulieu

BEAULIEU, Michel, *Fuseaux. Poèmes choisis*, préface de Paul Bélanger, choix et présentation de Pierre Nepveu, Montréal, Éditions du Noroît, 1996.

BEAULIEU, Michel, *Oracle des Ombres*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1979.

2. Autres œuvres

AUSTER, Paul, *Cité de verre*, Paris, Actes Sud, 1987.

BRAULT, Jacques, *Poèmes*, Montréal, Éditions du Noroît, 2000.

BROSSARD, Nicole, *La lettre aérienne*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 1985.

CHAMBERLAND, Paul, *L'afficheur hurle*, Montréal, Parti pris, 1969.

MALLARMÉ, Stéphane, « Crise de vers » [1895], *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, 1965, p. 360-368.

MIRON, Gaston, *L'homme rapaillé*, Montréal, Typo, 1998.

PROUST, Marcel, *Le temps retrouvé*, Paris, Gallimard, 1989.

SAINT-DENYS GARNEAU, Hector de, *Journal*, Montréal, Beauchemin, 1963.

SAINT-DENYS GARNEAU, Hector de, *Regards et jeux dans l'espace*, Montréal, Typo, 1999 [1937].

